STUDJ SULL'ARMONIA DI ABRAMO BASEVI

Abramo Basevi

STUDJ

SULL'ARMONIA

DI

ABRAMO BASEVI.

FIRENZE
PRESSO GIO GUALBERTO GUIDI
editore di musica

1865.

AVVERTENZA.

Nell'Opuscoletto che pubblicai, or fanno tre anni, intitolato: *Introduzione ad un nuovo sistema d'Armonia,* [1] detti anche un cenno di questo sistema; ma lo feci tanto brevemente, che non potei appagare il giusto desiderio di quegli studiosi, i quali non si contentano di rimanere alla superficie delle cose.

Era mia intenzione di dare alla luce dopo qualche tempo il mio nuovo sistema completo, in guisa che bastasse ad un insegnamento regolato dell'armonia; ma ciò mi avrebbe condotto molto a lungo. Giudicai quindi di fare cosa gradita a molti che mi sollecitavano nel mio lavoro, pubblicando intanto questi Studj sull'Armonia, i quali non sono altro, in sostanza, che un'amplificazione di quel cenno che leggesi intorno al mio sistema, nella sopracitata *Introduzione* ec.

[1] Fu di recente tradotto in lingua francese da L. Delâtre.

Questi studj comparvero prima nel giornale musicale *Boccherini*; ma a intervalli così lunghi, che una lettura seguitata riuscì assai incomoda. Per la qual cosa venni vivamente stimolato a pubblicarli a parte. Il che faccio adesso dopo averli riveduti e corretti.

I.

DELLA PERCEZIONE MUSICALE.

Il fenomeno importantissimo della *percezione musicale* era sfuggito all'acuta indagine non solamente de' musicisti, ma ancora de' filosofi e de' fisiologi. Non pertanto è fenomeno degno di alta considerazione, conciossiachè per un lato alza un lembo che copre il mistero dell'udizione, e per l'altro porge al musicista un principio sul quale si poggia per la massima parte l'edifizio della scienza armonica.

Il vocabolo *percezione* è preso da noi in un significato differente da quei tanti che gli vennero assegnati; ma con tutto ciò si accosta a quello attribuitogli dai filosofi, segnatamente della scuola Scozzese, quanto al succedere immediatamente alla sensazione, ed oltrepassarne i confini. Nel caso nostro la sensazione che si riferisce ai suoni comunica all'animo una impressione semplice, isolata, che s'acqueta in sè stessa, dove che per opera della *percezione* siamo condotti poi a desiderare altri suoni come fosse tra loro affinità. Sicchè considerata una successione di suoni, quale c'impressiona secondo la natura del nostro udito, agevolmente notiamo, che cotesti suoni non operano sull'animo solamente come sensazioni semplici, isolate, e senza legame; ma costituiscono, in forza di certe loro tendenze analoghe, e vicendevoli, un tutto organico, che acquista, po-

tremmo dire, una individualità. Questa individualità, la quale dà vita alla musica, e la rende indipendente da qualunque esterna imitazione, non s'incontra affatto ove si tratti della successione di altre sensazioni come odori, sapori, e anche colori. La così detta armonia de' colori, posta a riscontro dell' armonia de' suoni, è sempre nel dominio della sensazione, e la percezione non v' entra per nulla; il che meglio si conoscerà quando più addentro penetreremo ad osservare l' ufficio della percezione nella musica. Ci persuaderemo allora che a verun altro senso, dall' udito in fuori, s' appartiene una facoltà simile a questa che chiamiamo percezione. La quale specifichiamo come *musicale* anzichè come *acustica,* perchè veramente è dessa sola che rende possibile la musica.

Niun altro animale, eccetto che l' uomo, gode del benefizio d' intendere e creare la musica, sebbene alcuni animali, specialmente gli uccelli, proferiscano abitualmente certe successioni di suoni che formano veramente una frasetta melodica. Ma appunto la costanza, e la identità di questa frasetta presso gl' individui della medesima specie, mostra che è al tutto dettata dall' istinto, e quindi non arguisce la esistenza d' una percezione musicale in essi. È legge universale, tipica, che non s' incontri sviluppato in un animale un organo, o una facoltà qualunque, senza che in embrione si mostri in altri animali: laonde non dee recare meraviglia se un che di musicale, in apparenza al certo, si trova presso taluni esseri. Ma la musica può giustamente dirsi privilegio dell' uomo soltanto; per la qual cosa aperto riesce di leggieri di quanta importanza e nobiltà sia quest' arte.

Le tendenze dei varii suoni fra loro si riferiscono ad un ordine superiore che le abbraccia tutte. La percezione musicale si attiene strettamente a quest' ordine, che non è

in sostanza altro che il *principio della tonalità*. Ci vien fatto adesso di domandarci: è la tonalità che regola in origine la percezione, ovvero è la percezione, che, mediante il suo progresso e sviluppo, stabilisce l'ordine tonale? O in altri termini: esiste una tonalità assoluta, cui la percezione necessariamente obbedisce; ovvero la tonalità è un effetto dell' indirizzo che ha preso la percezione, e quindi è per natura sua mutabile? Questione difficilissima, e che non vogliamo agitare adesso, imperocchè si appartiene alla filosofia della musica, e non all' armonia, intorno a cui più specialmente versano i nostri studi. Noi ci contenteremo di rimanere nei termini della tonalità moderna, e perciò la considereremo, come è oggi in fatti, nello stato della nostra percezione, un principio stabile e regolatore.

Dicemmo poco fa, che la percezione si esercita secondo un ordine determinato; ora quest' ordine non importa già che i medesimi suoni debbano sempre in ogni caso avere le medesime tendenze. Quest' ordine è, in certo senso, trascendentale; è una formula, uno *schema* che può acconciarsi a materie ben diverse, cioè a dire a suoni diversi, ma in un determinato rapporto fra di loro. Di qui nasce la meravigliosa varietà nella musica, nonostante che il principio onde muove, quello della *tonalità*, sia unico e semplicissimo. Questo *schema*, onde s' informa la percezione, si attua obiettivamente col principio della tonalità, che ci proponiamo adesso brevemente di esaminare.

La prima tendenza che impressiona lo udito nostro è senza fallo quella che si risolve nel così detto moto di cadenza. È questo il punto d' appoggio, che sostiene e muove tutta la musica. Se tocco per es. un *do*, ricevo una semplice *sensazione* isolata; la percezione non ha campo da esercitarsi; ma se dopo il *do* toccassi un *fa*, allora scuopro una tendenza dell'una nota verso l'altra, e producesi un riposo

sulla nota *fa;* onde questa successione prese il nome di *cadenza.* Se in vece di toccare il *fa* avessi scelto il *sol* avrei parimente percepito una tendenza, ma alquanto differente, poichè sul *sol* non si sarebbe l'udito così assolutamente riposato come sul *fa.* Per la qual cosa due specie di cadenze furono notate: la prima, di riposo perfetto, fu detta *autentica*, e l'altra, di un riposo meno perfetto, *plagale.*

Finora abbiamo considerata la cadenza fra due suoni semplici; ma la percezione qua non s'arresta. Imperocchè scuopre in questi suoni un' altra tendenza ancora, per la quale si ricercano vari suoni, che uditi contemporaneamente formano un accordo perfetto. Questi altri suoni sono la 3ª maggiore o minore, e la 5ª giusta. Il suono che ricerca gli altri può rassomigliarsi ad un centro d'attrazione, ad un astro maggiore che tiene obbligati intorno a sè i suoi satelliti, e con questi vaga nello spazio obbedendo ad altre attrazioni. Il suono che forma la base dell'accordo perfetto, oltrechè attrae le note complementarie dell' accordo medesimo, induce altresì in loro, in determinata misura, quella virtù cadenzale che dimora in esso. Per questo fatto, le note vicine appartenenti ai due accordi cadenzanti manifestano fra loro delle affinità, che studieremo in appresso, e che getteranno gran luce intorno all' essenza della melodia.

La percezione non tollera ogni sorte di cadenza fra gli accordi maggiori ed i minori. La cadenza *autentica* non può farsi movendo da un accordo minore: e la *plagale* riesce impossibile passando da un accordo maggiore ad uno minore.

Un accordo medesimo può essere passivo delle due cadenze, autentica e plagale; laonde viene ad occupare un centro verso cui dai lati estremi convergono altri accordi. Nasce da ciò un gruppo, che serve a stabilire ciò che chiamasi tuono. Se nel centro havvi l'accordo di *do* si dirà

tuono di *do;* se quello di *re,* tuono di *re;* e via discorrendo

Accade per altro che gli accordi, comecchè abbiano la stessa base, siano maggiori invece che minori o viceversa. In questo caso, sole tre combinazioni possono aver luogo: e queste tre combinazioni ci porgono tre *modi* differenti.

Quando tutti gli accordi siano maggiori, abbiamo il *modo maggiore:*

$$\begin{pmatrix}\text{re}\\ \text{si}\\ \text{sol}\end{pmatrix} \rightarrow \begin{pmatrix}\text{sol}\\ \text{mi}\\ \text{do}\end{pmatrix} \leftarrow \begin{pmatrix}\text{do}\\ \text{la}\\ \text{fa}\end{pmatrix}$$

Se due degli accordi son minori, e non possono essere che quelli facenti cadenza *plagale,* avremo il *modo minore:*

$$\begin{pmatrix}\text{re}\\ \text{si}\\ \text{sol}\end{pmatrix} \rightarrow \begin{pmatrix}\text{sol}\\ \text{mi}^{b}\\ \text{do}\end{pmatrix} \leftarrow \begin{pmatrix}\text{do}\\ \text{la}^{b}\\ \text{fa}\end{pmatrix}$$

Havvi poi l'altra combinazione con un accordo solo minore, che non può essere che quello sulla 4ª del tuono:

$$\begin{pmatrix}\text{re}\\ \text{si}\\ \text{sol}\end{pmatrix} \rightarrow \begin{pmatrix}\text{sol}\\ \text{mi}\\ \text{do}\end{pmatrix} \leftarrow \begin{pmatrix}\text{do}\\ \text{la}^{b}\\ \text{fa}\end{pmatrix}$$

Questa ultima combinazione dà origine ad un terzo *modo,* non conosciuto dagli Armonisti, e che chiameremo modo *medio.* Il quale ci sembra avere la stessa legittimità degli altri, tantochè può benissimo servire a colorire la musica, differentemente dai modi *maggiore* e *minore.*

In questi tre *modi* s'incarna la tonalità moderna; e le nove combinazioni di tendenze, che nascano dai nove accordi, onde resultano i detti tre *modi,* costituiscono lo *schema* della percezione musicale.

De'tuoni poniamo uno solo, perchè tutti gli altri non sono che trasporti di uno medesimo all'acuto o al grave. Laonde propriamente havvi *un solo* tuono, che si manifesta in *tre modi.*

Si raccoglie adunque che un accordo perfetto può es-

sere percepito in *nove* maniere; in *sei* se maggiore, in *tre* se minore. Ma non si creda che la percezione si eserciti soltanto per così poco. Queste nove maniere sono come nove grandi sistemi, che hanno proprie leggi, mercè le quali è guidata in ogni opera sua la percezione: il che dimostreremo chiaramente nel corso di questi nostri studj.

II.

SCALA DIATONICA.

Abbiamo fin qui considerato i suoni semplici nella loro vicendevole relazione cadenzale, e nella costituzione di essi in accordi perfetti maggiori e minori. Questi due fatti sono ugualmente armonici; il primo di armonia successiva, il secondo di armonia contemporanea. Alcuni eleggerebbero di chiamare l'armonia successiva, melodia; nè vi repugneremmo noi, quando si volesse concederci che la melodia e l'armonia muovono dallo stesso principio, e sono la manifestazione della stessa facoltà che è la *percezione*. Una delle precipue cause della manchevolezza de' sistemi d'armonia fino adesso conosciuti, si è la radicale distinzione che si fece tra l'armonia e la melodia, tantochè si escludevano dagli accordi, arbitrariamente, tutte quelle note cui si assegnava il nome di *melodiche*. Certo non si fece attenzione quanto contradittorio e assurdo fosse l'ammettere come *note estranee* all'armonia quelle le quali, non che suonare meno delle altre componenti l'accordo, vi spiccano talora maggiormente. Posto adunque la melodia e l'armonia sotto lo

stesso principio, non riuscirà fuor di proposito se c' intratterremo adesso dei suoni nella successione loro.

I suoni onde resultano i tre accordi costituenti il tuono, posti in ordine successivo formano la scala diatonica. Cotale successione vuol essere studiata sotto due punti; cioè degli elementi che la compongono, e della loro disposizione. Gli elementi, che in sostanza sono i suoni, ci si presentano in due stati: l' uno stabile, *normale*, da potersi calcolare mediante i fisici strumenti; l' altro mutabile, *pratico*, e che dipende dalla varia inflessione della voce mossa dal diverso modo di percepire il suono medesimo. Se il suono è percepito col carattere di *riposo*, allora è nello stato *normale;* ma ove abbia il carattere di *moto*, cresce o cala secondo che le sue tendenze siano rivolte o verso l' acuto, o verso il grave. Queste mutazioni sfuggono all' analisi, dimodochè non possiamo far conto se non che dei suoni normali. Una specie di compromesso tra i suoni assolutamente *normali*, ed i *pratici* dètte origine al *temperamento;* da cui derivarono dei suoni che sono *relativamente* normali.

Il lettore comprende di leggieri, che questo doppio stato in cui trovansi i suoni, rovescia dalle fondamenta ogni sistema musicale che pretenda edificarsi unicamente sulle matematiche proporzioni. Le quali giovano, non ha dubbio, ove si tratti di suoni normali, ma riescono di una fallace applicazione per quelli dettati dalla pratica. Questi due differenti stati de' suoni poterono far nascere e propagare i due sistemi Pittagorico e Aristossenico, senza che l' uno vincesse l' altro. La verità è nella loro conciliazione.

I Greci nei loro tetracordi avevano due corde stabili o *normali*, e due *mutabili*. I suoni stabili rispondevano a quelli che anco presso di noi formano l' intervallo di 4ª giusta. Cadrà tosto nel pensiero dell' osservatore, che quest' intervallo, eseguito successivamente, rappresenta il primo ed

il più semplice caso di attrazione, che alla percezione si porga. Posta questa 4ª fra i suoni *si mi*, agevolmente se ne forma un'altra partendo dal *mi* al *la*. In questa successione di *si mi la*, trasportando il *si* all'ottava acuta, avremo anco l'intervallo stabile *la si* ch'è d'un tono. Ora se s'imita quest'intervallo d'un tono sotto il *mi* avremo altro suono *re*, e se operiamo ugualmente sotto il *re*, conseguiremo il tetracordo *si do re mi* composto di un semitono e di due toni uguali. Le corde *do re* non si mantennero però sempre nelle stesse proporzioni, e perciò furono dette mutabili. Tale mutabilità produsse vari generi del sistema diatonico de' Greci, modificati poi ancora da *Aristosseno*.

Presso i Greci il tetracordo fu il germe e l'elemento di ogni successione. Nella loro addizione, i tetracordi, congiunti o disgiunti, non influivano gli uni sugl'altri. È degno di nota altresì che la disposizione del tetracordo greco è contraria a quella dei nostri costituenti la scala diatonica maggiore, nei quali il semitono è collocato fra il 3ª ed il 4° grado. Sicchè la 3ª corda forma una 3ª maggiore colla prima, ed ha grande affinità verso la 4ª corda. Il tetracordo greco adunque è disposto secondo altri principj, e ci rivela che forse han ragione quei musicisti, i quali niegano che i Greci conoscessero l'accordo perfetto di 1ª 3ª e 5ª. Se l'avessero conosciuto, la percezione gli avrebbe indotti a porre il semitono tra la 3ª e la 4ª corda, e non dopo la prima, affine di produrre la cadenza autentica.

Nel medio evo, quando la percezione incominciò ad esercitarsi anco sull'armonia contemporanea di 1ª, 3ª e 5ª, la scala diatonica normalizzò tutti i suoi elementi, e non ebbesi più corde mutabili come i Greci. A questi elementi si cangiò disposizione, adottando la successione per esacordi, anzi che quella per tetracordi. Percorrendo colla voce i sei suoni diatonici *do re mi fa so la*, si procede con molta fa-

cilità, perchè tutte le note si attengono strettamente. Le note *do mi sol*, ossia dell' accordo perfetto, attraggono le altre. Il *la* percepito come tendente al *sol* viene dalla voce praticamente eseguito un poco più calante che il suono normale, o per lo meno repugnante ad ascendere. Ora il *si* che segue, per la sua attrazione verso il *do*, è per contro percepito ed eseguito un poco crescente, dimodochè la distanza dal *la* al *si* è valicata con difficoltà dalla voce, quando il *la* sia percepito *unicamente* legato al *sol*, per la qual cosa gli antichi non oltrepassarono le sei corde. Ecco la ragione, a nostro avviso la più probabile, della formazione dell' esacordo. Essendo fondamento dell' esacordo l' accordo perfetto, ed occorrendone tre ad operare le due cadenze, autentica e plagale, tre esacordi pure furono immaginati che principiano col *do*, col *sol*, e col *fa*; e furono denominati, *per natura*, per *bequadro*, e per *bemolle*. Se nel medio evo avessero percepito non isolatamente, ma in un gruppo, le due cadenze, avrebbero scoperta la tonalità moderna, ed invece dei tre esacordi avrebbero trovato il nostro eptacordo. Il non aver ciò fatto ha portato la distinzione de' tuoni ecclesiastici in autentici e plagali. I tre esacordi *do re mi fa sol la*; *sol la si do re mi*; e *fa sol la si♭ do re*, si solfeggiavano colle stesse sillabe *do re mi fa sol la*, dimodochè la stessa nota, che si segnava con una lettera dell' alfabeto, portava tanti nomi quante erano le volte che s' incontrava negli altri esacordi. Per esempio il *do* segnato C, essendo il primo suono de' tre esacordi, si chiamava *C sol fa ut*: il *re* D, che è il secondo suono, *D la sol re*. In questi esacordi non si osserva che un solo semitono, espresso sempre per *mi fa*.

Quando la percezione si sviluppò maggiormente, e che la tonalità moderna fu meglio stabilita, si sentì il bisogno di una scala, la quale accogliesse tutti e due i semitoni, ed anzi più specialmente quello del secondo tetracordo come

il più efficace, e come rappresentante la nota detta, per il suo carattere, *sensibile*. Posta la diversità dei due semitoni, ne venne il bisogno d'un nome speciale. Il semitono *si do* non poteva più significarsi con le voci *mi fa*. Più avanti studieremo l'influenza del *fa*, ultima nota del primo tetracordo, sul *sol* e sul *si* del secondo. È naturale che ammesso un solo eptacordo, ed un solo tuono, le sillabe *do re mi fa sol la si* rimanessero costanti e non variabili come negli esacordi che erano tre. Coloro che fanno le gran maraviglie perchè durante varj secoli si adottassero le complicatissime *mutazioni* piuttostochè dare un nome al suono *si*, giudicano le cose dal punto di vista della tonalità moderna, e quindi cadono in grossolano errore. La *mutazione* era, varj secoli addietro, così naturale come oggi è la stabilità de' nomi delle note.

Il tuono è uno solo, ma tre sono, come dicemmo, i *modi;* quindi tre scale propriamente abbiamo.

Tutti i tre accordi cadenzanti devono concorrere alla formazione di questa scala.

Nel modo *maggiore* di *do* abbiamo gli accordi *do mi sol, fa la do, sol si re,* e perciò la scala è la seguente:

do re mi fa sol la si do.

Il modo *minore* portando gli accordi *do mi*^{b} *sol, fa la*^{b} *do,* e *sol si re,* dovrebbe averla così:

do re mi^b *fa sol la*^{b} *si do*

tanto nel salire come nello scendere, ed alcuni così la ritennero. Se non che dalla percezione non potendo tollerarsi la distanza che corre tra il 6° e 7° grado, ne nacque che salendo, volendosi conservare il *si* naturale perchè dominasse la cadenza *autentica,* si dovette fare il *la* naturale ; laddove nello scendere dominando la cadenza *plagale,* si mantenne la 6ª minore, e la 7ª allora si abbassò di mezzo tono

Nel modo *medio* avvengono le stesse cose come nel *minore;* salvo che la 3ª è sempre maggiore nel salire e nello scendere.

Nelle scale moderne, atteso il progresso della percezione, si manifestano tante affinità, che, eccetto la tonica e l' ottava, tutti gli altri suoni non sono sempre nella pratica quali vengono determinati dal calcolo o dal temperamento. Queste differenze non sono però sempre uguali, e cangiano secondochè la scala venga in varie maniere accentata. Se per esempio accentasi nel salire sulla 4ª, questa è eseguita e percepita come stabile e normale. Se nello scendere accentiamo in vece sulla 3ª, allora la 4ª, per la sua affinità verso questa terza, riesce in pratica un poco più calante della normale.

III.

DELLE ATTINENTI.

Entriamo adesso in una materia che è la più importante per ben intendere il nuovo sistema d' Armonia, di cui ci occupiamo in questi studj. È materia inoltre nuovissima e che, per questo rispetto ancora, ricerca attenzione prolungata; la quale adesso vuol essere di tanto maggiore, di quanto noi dobbiamo ristringere la nostra esposizione, e limitare il numero degli esempj pratici che di grande sussidio tornerebbero per l'intelligenza delle cose che saremo per dire.

Mostrammo già che tre accordi concorrono a costituire il tuono. L'uno è sulla tonica, l'altro sulla nota chiamata *do-*

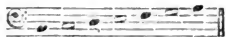
minante, ed il terzo su quella che chiameremo adesso *controdominante* anzichè *sottodominante*, imperocchè per operare la cadenza *plagale*, in opposizione all'*autentica*, è forza che le stia di contro, e non di sotto:

sol → *do* ← *fa*.

L'accordo sulla tonica dicesi *tonale vero*, e gli altri due accordi prendono il nome di *tonali apparenti* o *cadenzali*, perchè operano cadenza sul *tonale vero*; sennonchè per distinguere questi ultimi l'uno dall'altro, chiameremo quello sulla dominante sotto-apparente o sotto-cadenzale, e quello sulla controdominante soprapparente o sopracadenzale.

Tutti questi accordi fornirono, come vedemmo, gli elementi per costituire la scala diatonica; laonde questa scala non indica le proprietà di ognuno di questi accordi particolarmente. Ora, è necessario per lo studio dell'armonia, che si conoscano le proprietà di ciascuno di questi accordi, considerati non tanto nei tre suoni onde si compongono, quanto nelle relazioni di questi tre suoni con i suoni loro vicini. Per ottenere ciò conviene formare tante *serie* di suoni quanti sono gli accordi. E poichè i tre *modi* ci danno 9 accordi, perciò 9 parimente saranno le *serie*. L'importanza di queste *serie* sarà di leggieri ammessa tosto che si sappia, che per esse serie ritornano nell'ordine tonale, e cessano di essere eccezioni così le pretese *note di passaggio*, come pure tutte quelle modificazioni degli accordi che venivano fin qui attribuite ad *alterazioni* delle note, o degli intervalli. Noi ci persuaderemo che non vi sono note estranee all'armonia, e che gl'intervalli non si *alterano* perchè non sono per natura loro alterabili. Una nota si cambia in un'altra; ma non si altera: il *re*♭ non è alterazione del *re naturale*, come il *do* non lo è del *si*.

Considerando che l'accordo *sottoapparente* ha simile al

tonale vero il suo 1° suono, ed il *soprapparente* il suo 5° suono, ne nasce che nell' atto della doppia cadenza, supposto il *modo maggiore* di *do*, i suoni *si re* tenderanno verso ai loro vicini *do mi*, mentre dall' altra parte i suoni *fa la* si sentiranno attratti da *mi sol*. Per la qual cosa potremo stabilire la seguente successione:

nella quale le note *do mi sol*, segnate con figure tonde, sono come tanti centri d' attrazione, e prendono il nome di *tonali;* laddove *si re fa la*, indicate con punti neri, per la loro attinenza cogli altri suoni, si chiameranno *attinenti*. La suddetta successione è propriamente la *serie naturale* relativa all' accordo *tonale vero*.

Le tre *tonali* portano i nomi di *base, media*, ed *estrema*. Ora, le *attinenti*, secondo che siano sopra o sotto le *tonali*, ricevono da queste il nome coll' indicazione della posizione loro. Così diremo *sottobase, soprabase, sottomedia* ec. Se la distanza sia di un semitono, l' attinente si dice *prossima;* se di un tono, *lontana*. *Sottobase lontana*, nella serie di *do*, sarebbe il *si*^{b}. Alcune attinenti sono *comuni* a due tonali; per es. il *re* è *soprabase* e *sottomedia*. Queste *attinenti comuni* possono portare il nome di *basi–médie*, o *medio–estreme*.

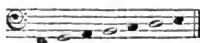
L' effetto delle attinenti spicca principalmente laddove si adoperano come *appoggiature*. Si noti, che non tutte le attinenti hanno la stessa forza; così, per es., la *sottoestrema* è la più debole.

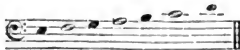
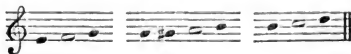
Quando le attinenti inferiori salgono di un tono, essendo la loro attrazione debole, permettono che loro si sostituiscano talvolta altre *attinenti* alla distanza di un semitono, e che chiamansi *accidentali*. Queste *attinenti accidentali*, di-

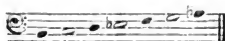
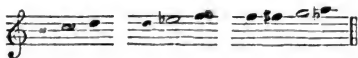
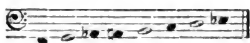
nanzi alla percezione nostra, non alterano punto il sentimento tonale, come si potrebbe provare con molti esempj, fra i quali ci basti rammentare il principio della cabaletta: « *Il core che t' ama* » nel Duetto del secondo atto del *Guglielmo Tell* di Rossini.

La serie del *tonale vero* colle *attinenti accidentali*, distinta nei suoi tre centri di attrazione, è come appresso. Si osservi che le interruzioni nel rigo separano un centro dall' altro, ossia una tonale dall' altra colle respettive loro attinenti.

Recheremo adesso le serie dei *tonali apparenti*.

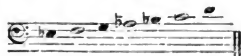
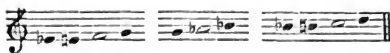
Serie del *sottoapparente*:

detta colle *attinenti accidentali* divisa in centri c. s.

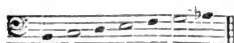
Serie del *soprapparente*:

detta colle *attinenti accidentali* c. s.

Consideriamo adesso le serie nel *modo minore*.

Serie del *tonale vero*:

detta colle *attinenti accidentali* c. s.

Serie del *sottoapparente:*

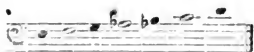
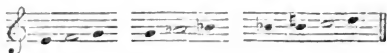
detta colle *attinenti accidentali* c. s.

Serie del *soprapparente:*

detta colle *attinenti accidentali* c. s.

Ci rimane adesso a vedere le serie appartenenti al *modo medio.*

Serie del *tonale vero:*

detta colle *attinenti accidentali* c. s.

Serie del *sottoapparente:*

detta colle *attinenti accidentali* c. s.

Serie del *soprapparente*:

detta colle *attinenti accidentali* c: s.

Considereremo adesso brevemente le varie specie di *attinenti*, affinchè rimanga chiaro nella mente del lettore tutto quello che a questa importante materia s'appartiene.

Attinenti naturali sono quelle note appartenenti alla scala diatonica, le quali tendono verso le *tonali*.

Attinenti accidentali sono per contro quelle, che poste mezzo tono sotto la *tonale*, non si trovano nella scala diatonica. Godono peraltro come le *naturali*, della proprietà di non alterare il sentimento tonale.

Attinenti particolari si dicono quelle che si riferiscono ad una sola *tonale* come la *sottobase*, la *sopraestrema* ec.

Attinenti comuni sono quelle che rispondono a due *tonali*, come la *soprabase*, che è ugualmente *sottomedia*.

Coattinenti sono dette quelle *attinenti*, le quali rispondono alla *tonale* medesima. Si distinguono in *laterali*, ed in *opposte*. Le *laterali* stanno dallo stesso lato, cioè o al grave o all'acuto: le *opposte* si trovano in differente lato. La *sottobase lontana*, e la *prossima* sono *laterali*; la *sottobase*, e la *soprabase* sono *opposte*.

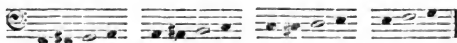
Attinenti caratteristiche sono quelle che conferiscono alla serie un carattere particolare. La *sottobase lontana* è una attinente *caratteristica* perchè cadendo sulla base ci rende tosto accorti che siamo nella serie del *sottoapparente*. Parimente la *sopramedia lontana* cadendo sulla *media*, ci avverte subito che siamo nella serie del *soprapparente*. Ci piace di addurre un esempio dell'efficacia delle *attinenti caratteri-*

stiche, onde riuscirà manifesto l'assurdità della teoria delle *note di passaggio* Allorquando adoprasi *l'attinente accidentale* della *estrema,* cioè il *fa-diesis, come segue:*

possiamo senza niuna offesa del sentimento tonale riposare sul successivo accordo di *do maggiore.* Ma se l'esempio suddetto venisse modificato in guisa che il *fa-diesis* scendesse al *mi*, ci troveremo condotti a riposarci in vece sull'accordo di *sol maggiore,* come si prova qua sotto:

Quale è la ragione di ciò? Quel *fa-diesis,* ove fosse *nota di passaggio,* o estranea all'armonia, sarebbe tale così nel primo come nel secondo esempio, conforme la dottrina degli Armonisti: ora si domanda, perchè nel secondo caso questa pretesa *nota di passaggio* abbia tanta forza da impedire la risoluzione sull'accordo di *do maggiore.* Le note di *passaggio,* ove realmente esistessero, dovrebbero passare senza lasciar traccia di sè, nè influire menomamente sull'armonia; chè altrimenti non potrebbero dirsi *estranee* all'armonia; ma ciò non è. Gli Armonisti non si dettero punto cura d'indagare i fatti analoghi a quelli sopra notati, e piacque loro piuttosto considerarli come eccezioni, senza accorgersi in quali e quante contradizioni simil modo di giudicare gli avrebbe trascinati. Secondo il nostro sistema si spiega tutto naturalmente. Ed in vero, nell'ultimo esempio il *fa-diesis* diviene *sopramedia lontana* del *mi*. Ora, questa *sopramedia lontana,* che nel *modo maggiore* è una attinente *caratteristica,* non trovasi che nella serie del *soprapparente.* Stabilita la serie di *do* come *soprapparente* ci troviamo condotti di necessità a far cadenza plagale, quindi a risolvere sull'accordo di *sol maggiore.*

Attinente transitonale è la *sopramedia prossima* nella serie del *tonale vero* nel *modo maggiore* e *medio*, e la *lontana* nel *modo minore*, quando però si trovi unita in accordo colla *sottobase*, colla *soprabase*, e coll'*estrema*. Essa *sopramedia* aggiunge un' efficacia singolare all' accordo, che imperiosamente tende a risolversi sull' accordo *tonale* della stessa serie. E dacchè la *sottobase*, la *soprabase*, e l' *estrema* formano l' accordo *sottoapparente*, la detta *sopramedia* si può trasportare nella serie del *sottoapparente*, ove, aggiunta alle *tonali*, forma un altro centro d' attrazione, e piglia il nome di *transitonale*, perchè unita agli altri centri, che costituiscono insieme un accordo perfetto maggiore, ci conduce in altro tuono. La efficacia dell' accordo *sottoapparente* unito alla *transitonale* si deve al raccogliersi in questo accordo le maggiori e più numerose attrazioni verso la base dell' accordo *tonale vero*. Ed in fatti, esaminando per es. l' accordo *sol si re fa*, notiamo che il *sol* tende al *do* per cadenza autentica, il *fa* ci tenderebbe per cadenza plagale, ed il *si* e *re* per attinenza. Oltre di che, *re* e *fa* tendono, come coattinenti, verso il *mi*, mentre il *sol* tonale rimane fermo nell' accordo su cui operasi la risoluzione, cioè *do mi sol*.

Ecco la serie del *sottoapparente* nel *modo maggiore* colla *transitonale*, e loro *attinenti:*

Nel *modo minore* la *transitonale* porta anche un' *attinente accidentale*, come appresso:

Non vuol confondersi la *transitonale* colla *sottobase lontana*, tuttochè sia la nota medesima.

Trovasi talvolta la *transitonale* contemporaneamente alla *sottobase accidentale*, come avviene nell'istrumentale della *sce-*

na del giuoco nel *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, ove suonano insieme il *fa naturale* come *transitonale,* ed il *fa–diesis* come *sottobase accidentale* nella serie del *sottoapparente:*

Soprattinenti. Quando vogliasi continuare verso la parte acuta la serie del *tonale vero,* pervenuti che siamo alla *sopraestrema* si trova una interruzione per giungere verso l'acuto alla *base* successiva: imperocchè la *sottoestrema* non è *attinente comune.* La percezione peraltro s' accorge che pure esiste una certa attrazione tra la *sopraestrema* e la vicina *sottobase,* per cui la *sottobase,* per breve tempo, diviene un centro d' attrazione, prima di cadere, come attinente, sulla *base.* Abbiamo qua dunque l' *attinente* d' un' *attinente,* che chiameremo perciò *soprattinente.* Come la *sopraestrema* è nel salire *soprattinente* della *sottobase,* così questa è *soprattinente,* nello scendere, della *sopraestrema.* Ciò non accade soltanto rispetto alla *sopraestrema,* e alla *sottobase,* ma rispetto eziandio a tutte le *attinenti,* le quali sono capaci di un brevissimo riposo, onde per un istante si agguagliano alle *tonali.* A ben considerare, le *attinenti* di due delle *tonali* nella serie degli *apparenti* sono effettivamente *soprattinenti;* imperocchè esse *tonali* sono realmente *attinenti* nella serie del *tonale vero.* Così pure le attinenti della *transitonale* sono *soprattinenti.*

Ogni attinente può avere una o più *soprattinenti* al grave, o all' acuto; quindi han luogo pure le *sopracoattinenti.*

Le *soprattinenti* si prendono dalle serie relative allo stesso tuono, o dalle analoghe.

Vi sono ancora delle *soprattinenti accidentali* come vedesi nel seguente vaghissimo esempio tratto dalla *sinfonia eroica* di Beethoven:

ove il *si bequadro* è *soprattinente accidentale* del *do*, il quale è *attinente* del *si*ᵇ nella serie del *sottoapparente* nel tuono di *mi*,ᵇ in cui siamo.

È adesso da considerare, che per l'impossibilità di percepire perfettamente tutte le proprietà delle differenti serie, come ancora di ritenerne lungamente impressi gli effetti nell'animo nostro, apresi la via a certi inganni, o *decezioni*, che sebbene casi eccezionali, confermano anzichè indebolire la nostra teoria della percezione. Ed in vero la *decezione* sarebbe impossibile laddove non esistesse la *percezione* contro cui opera.

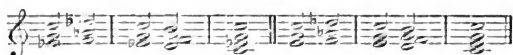
Due qualità di attinenti escono dalle regole poste fin qui; per cui prendono il nome di *estraseriali*, o di *estratonali*.

Attinenti estraseriali sono quelle che appartengono ad una data nota, ma in altra serie relativa al medesimo tuono. Per esempio nella serie del *tonale vero* nel *modo* di *la minore*, la *sottobase* è *prossima*, cioè il *sol* è *diesis;* ma lo stesso *la* nella serie del *soprapparente*, ove è *estrema*, porta anche la *sottoestrema lontana* che è un *sol naturale*. Ora questo *sol naturale* si trasporta talora nella serie del *tonale vero*, onde nasce il passaggio dall'accordo *sol si re fa* a quello di *la do mi*, che volgarmente dicesi cadenza d'inganno.

Attinenti estratonali sono quelle che vengono prese non

solo da altra serie, ma eziandio da un tuono differente. Chopin, con bel garbo, adoprò un' attinente *estratonale* nella conclusione della prima *Mazurka*, op. 41, come si vede qua appresso:

Quel *fa naturale* non può essere attinente del *mi* in veruna delle serie del modo di *mi minore;* ma lo è in quello di *la minore* ove parimente il *mi* è tonale; senonchè è *estrema*, invece che *base*.

Occorre un caso simile in certe cadenze adoperate talvolta per vezzo dai compositori, quando, per es. nel *modo minore* o *medio* di *do*, si scambia momentaneamente la serie del *soprapparente* con quella di un *tonale vero*, introducendovi la *sopraestrema prossima* come segue:

Il *re*^{b} è *sopraestrema* nella serie di *fa minore* come tonale vero, e non trovasi in quella del soprapparente, onde quel *re*^{b} è estratonale.

Pergolesi nello *Stabat*, alle parole *fac me tecum pie*, sebbene nel *modo* di *fa minore*, adoperò, con stupore dei gretti armonisti, un *sol*^{b} , che è pure un' attinente *estratonale*.

Ognuno agevolmente intende dalle cose fin qui dette, che le note, le une rispetto alle altre, non conservano sempre in ogni caso le loro proprietà; talchè ora il *re* è attinente del *do*, ora il *do* lo è del *re* ec. Questa incostanza è una sorgente di gran ricchezza melodica ed armonica nell'arte musicale. Non pertanto, come dimostrammo, il *principio delle attinenze* non obbedisce ad una regola capricciosa. Vedemmo che ciò che determina l'attinenza si è in pri-

mo luogo l'effetto che dalla percezione nostra si produce conforme al sentimento della tonalità; e aggiungeremo adesso che oltre di ciò vi influiscono il ritmo, e l'accento. Egli è agevole osservare che le note, ove collocate siano nel *tempo* forte o in quello debole della battuta, ed eseguite con l'accento o senza, ricevono dalla nostra percezione un indirizzo diverso, onde cangiasi tra le note stesse la relazione d'attinenza. Della qual cosa, è superfluo dire, quanto possa vantaggiarsi all'occorrenza il compositore di musica.

IV.

DELLE SUPPLENTI.

La *percezione* non procede parallela colla *sensazione:* è questo un fatto importantissimo su cui riposa la ragione vera del musicale progresso. La percezione apparisce da principio debole, ed a poco a poco acquista forza ed efficacia; laddove la sensazione mantiene pressochè invariato quel grado di perfezionamento che a primo tratto le venne destinato dalla natura. Onde interviene che la percezione, dopo aver servito quasi vassalla della sensazione, le si pone a lato, e non va guari che, a sua volta, prende anco il passo innanzi.

Il predominio della percezione rispetto alla sensazione si fa chiaro mediante il fenomeno della *supplenza* portato alla sua più ampia manifestazione. Si è per questo riguardo che cotale singolarissimo fenomeno merita la massima considerazione, e non solamente nell'aspetto musicale, ma in

quello altresì della filosofia. E non pertanto fino adesso passò al tutto inosservato allo sguardo così de'musicisti come dei filosofi.

Che cos'è, a senso nostro, una *supplente?* È quella nota verso cui la percezione si esercita in misura maggiore che la sensazione; per la qual cosa viene essa, nell'animo nostro, scambiata con quella suggerita dalla percezione, come che non apparisca all'esterno sensibilmente. Stanno in presenza in tal caso due suoni: *reale* l'uno, *fantastico* o ideale l'altro. Il *reale* è quello che percuote effettivamente il nostro udito come sensazione: tocco un *do* e sento per conseguenza un *do*. Il *fantastico*, per contro, si produce dipoi involontariamente, per opera della percezione, nella nostra fantasia o immaginazione, e corrisponde a quella nota verso cui, conforme al principio della tonalità, tende imperiosamente a risolvere il suono dapprima sentito. Si tratta adunque di un'*attinente*, o *soprattinente* che non risolve materialmente nella respettiva *tonale*, o *attinente;* e ciò non ostante niuna offesa è recata al sentimento musicale. E se nell'animo nostro agisce con più efficacia il suono *percepito* che quello *sentito*, è segno che la percezione si esercita allora con maggiore energia della sensazione: ondechè il suono *sentito* trovasi tosto modificato dalla percezione, si trasforma, in certa guisa, ed acquista la virtù di *supplire* a quell'altro suono che non *sentiamo* effettivamente, ma che sarebbe chiamato a succedere come naturale risoluzione. Tocchisi un *do* che mostri imperiosa tendenza verso il *si*, e producesi in noi un effetto simile a quando è suonato propriamente un *si;* tantochè ci troviamo condotti ad accompagnare il *do* coll'armonia richiesta dal *si*, come sarà mostrato appresso.

Vuolsi avvertire però, che simile *risoluzione*, la quale non è effettuata in modo materiale, deve essere ricercata

peraltro imperiosamente dalla percezione, che altrimenti non potrebbe operarsi nella nostra fantasia. Per questa ragione appariscono le *supplenti* per lo più quando sia possibile la risoluzione effettiva nell'accordo *stesso* in cui si trovano come dissonanti; e quindi il più delle volte s'incontrano là dove un'attinente coesiste colla sua propria tonale, ma oltre i limiti della serie; ed è perciò che molte *supplenti* sono rappresentate dalle così dette *none* maggiori e minori. La forza della percezione è tale che corregge anco gli errori musicali, modificando i suoni che nell'animo nostro pervengono. Fu notato che un istrumento che aveva una nota stuonata, a lungo andare non fece più trista impressione negli uditori.

L'esperienza ci ammaestra che nulla di perfetto nasce d'impeto e all'improvviso; ed ogni cosa, per contro, comparisce a gradi nell'ordine sì fisico che morale: quindi è che i primi germi della *supplenza* si trovano eziandio nella musica antica, ed in epoche, nelle quali certamente la percezione non era molto sviluppata. Egli è a notarsi altresì, che dagli Armonisti, fino a quest'oggi, cotali fenomeni embrionici, per dir così, della *supplenza*, vennero risguardati come eccezioni, e perciò stonature tollerabili soltanto in certi casi; ondechè i compositori le adoperarono di rado, con riserbo, e non altrimenti che licenze. Le *supplenti*, o fossero in stato di germe, o di sviluppo, portarono varj nomi, secondo che furono annoverate in una o in altra categoria delle eccezioni. Le troviamo da prima tra le pretese *note cambiate*. Alcuni Armonisti le collocarono fra le *anticipazioni*, altri fra i *ritardi*. Non mancarono di quelli che, osservando il difetto d'immediata risoluzione nelle *supplenti*, credettero che la risoluzione avvenisse per cambiamento di parti dell'armonia, onde il nome di *risoluzioni mascherate*. Taluno significò qualche caso poco emergente di *supplenza* col vo-

cabolo francese di *echappée*. Tutti per altro furono in questo concordi, di tenere in pochissimo conto siffatta importante materia. Nel mentre però che gli Armonisti riprovavano unanimi siffatte *supplenti*, i più chiari compositori, guidati dal loro istinto melodico, le usavano per adornare, e rendere più avvenenti le loro cantilene.

Per esser brevi negli esempi da addurre, cominceremo da un passo del *Pirata* di Bellini; ove con molta vaghezza si adopera una *supplente* quando Gualtiero canta: « Vieni, cerchiam pe'mari . »

Il *sol*, della terza battuta in cambio di risolvere nel *fa*, salta molto leggiadramente sul *la*. Provate a risolvere quel *sol* immediatamente sul *fa*, secondo tutte le pretese migliori regole, ed il canto perderà ogni sua grazia.

Rossini pure si giovò delle *supplenti*. Nell'*Orgia* della *Soirée musicale* troviamo il seguente passo:

Quel *fa* non è preparato, nè risolve.

Altro esempio togliamo dal *Laus Deo* che il Rossini scrisse nel 1861 a posta per il pregevolissimo *Piovano Arlotto*, giornale diretto dall'esimio critico e letterato Raffaello Foresi:

Il *sol* della prima battuta, sebbene non coesista colla propria tonale, pure, per la doppia dissonanza che si trova nell'accordo, ricerca imperiosamente la risoluzione nell'accordo medesimo, e quindi è *supplente* del *fa-diesis*.

Finalmente rammenterò che nella mia *Introduzione ad un nuovo sistema d'Armonia* trovasi, nell'esempio 99, una melodia tutta composta di *supplenti*, e che per brevità non viene qui riportata.

Le *supplenti* in tanto che riescono un valido sussidio alla melodia, ed anzi ne allargano il campo, ed una nuova strada aprono ai compositori, non possono riporsi tra le *eccezioni*. E non sono tali dappoichè si comprendono naturalmente nell'ordine dei fenomeni della percezione musicale, non altrimenti che tutti gli altri fatti appartenenti alla musica, e tenuti per regolari nelle scuole.

Prima di lasciare questa materia ci sentiamo l'obbligo di avvertire i compositori, segnatamente i giovani, più inclinati alle novità ed alle cose fuor del comune, che le *supplenti* non vogliono essere abusate, perchè defaticherebbero oltremisura la nostra percezione, e tornerebbero quindi non a diletto, ma a fastidio dell'uditore. La percezione, come facoltà meno semplice della sensazione, domanda maggior agio per esercitarsi, ed applicarsi in atto: ciò non deesi punto dimenticare. Nella musica, il tempo che si richiede all'esercizio della percezione, entra come un elemento importante assai della composizione, quantunque dagli Armonisti non apprezzato, perchè niuno di loro conobbe il magistero della percezione musicale, fondamento del nostro nuovo Sistema.

V.

SUCCESSIONE MELODICA.

Uno dei caratteri più emergenti che contrassegna il nostro sistema dimora nell'amplissima parte riserbata alla melodia. Fin qui gli Armonisti posero ogni studio loro nel sequestrare l'armonia dalla melodia, tantochè furono condotti a stabilire leggi diverse ed anche opposte per queste due distinte ma non contrarie parti della musica. Venne perfino immaginata l'espressione di *nota melodica* per indicare, tra i varj suoni simultanei, quella dissonanza che nella melodia aggiunge grazia e bellezza, ma contraddice talvolta ai precetti posti per l'armonia. Pensarono in questa guisa gli Armonisti di avere con un vocabolo o con un' espressione, salvato la regola, come già si era fatto, senza logica migliore, colle pretese *note di passaggio*.

Vero è che furonvi alcuni Armonisti che travidero identiche essere le leggi che governano la melodia e l'armonia: ma discesi poi nel campo pratico pagarono il tributo all'errore comune ponendo delle distinzioni al tutto arbitrarie.

Il lettore, che ha con attenzione tenuto dietro a quanto dicemmo ne'precedenti studi intorno alle *attinenti*, ha potuto persuadersi dell'origine loro dai *nove* accordi perfetti, che, mediante le diverse cadenze nei tre *modi*, costituiscono il *principio della tonalità*. E dopo ciò non può dubitare minimamente che ivi è armonia dove si manifesta un'affinità qualunque tra i suoni. Ora, la melodia non porge alcun significato, nè costituisce un'individualità qualsiasi, ove non resulti dalla detta affinità de'suoni; per la qual cosa trovasi immedesimata coll'armonia, tuttochè non sempre questa si mostri

in modo palese e simultaneo. La melodia è dunque essenzialmente armonica, ed è con tale sembianza che noi la consideriamo nel nostro sistema. L'armonia, per contro, o si riduce ad accordi isolati, ovvero questi accordi si collegano, e si completano in forza della melodia.

Non si pensi già che ci dobbiamo di molto estendere intorno alla melodia, e risguardarla per tutti i lati, nelle sue frasi, ne'suoi ritmi, negli accenti, nell'espressione ec. Noi nella melodia solo quel tanto ricercheremo che serve a rischiarare i misteri dell'armonia. A questo effetto indagheremo il legame che unisce le varie note che si succedono per formare la melodia.

Prima d'inoltrarci per altro nell'argomento ci piace rispondere ad un'obbiezione che qualche lettore forse potrebbe muoverci; cioè che se la melodia fosse essenzialmente armonica, i Greci avrebbero dovuto conoscere l'armonia, dove che, stando all'opinione generale, fu loro al tutto sconosciuta. Intendiamoci bene: se per armonia s'intende quella soltanto simultanea, concediamo pure che i Greci non l'adoperassero; ma v'ha eziandio l'armonia successiva, e questa non era ignota ai Greci. Infatti, ne' Trattati loro che ci rimangono sulla musica, si notano le consonanze e le dissonanze, le quali si riferivano alla relazione che una nota teneva con l'altra: relazione che per essere tra note che si succedevano, non era di un carattere diverso da quello che poteva correre fra note che suonassero nel tempo medesimo. Ma come che sia, noi ci occupiamo adesso delle nostre melodie, e non di quelle de' Greci, o de' Chinesi, o d'altri che poco o nulla conosciamo, e che probabilmente obbediscono ad un indirizzo diverso della percezione musicale.

La nostra melodia non si scompagna mai dall'armonia, ed ove questa materialmente manchi, viene sottintesa in virtù della nostra percezione.

L'affinità nella successione melodica si esercita in due guise; o intorno ad uno stesso *centro*, cioè intorno ad una *tonale* medesima; ovvero saltando da un centro all'altro. Da ciò nascono due specie di successioni, che l'una chiameremo *centrale*, ed *eccentrica* l'altra.

Esamineremo dapprima la *successione melodica centrale*, passando in rassegna alcuni de principali casi che la pratica ci presenta.

1.° Da una *tonale* si passa all'attinente propria o alla comune; e ciò non è difficile ad intendere, nè ricerca esempio illustrativo.

2.° Da un'*attinente* si torna alla *tonale*, e ciò del pari è facile a comprendersi.

3.° Anche un'*attinente* può iniziare la melodia. In tal caso il legame viene percepito solamente dopo accaduta la risoluzione sulla *tonale*. Il Bellini, nel *Pirata*, incominciò la cabaletta « Per te di vane lacrime, » che è in tuono di si^b, con un *do–diesis*, sottomedia accidentale, che cade sulla media *re*.

4.° Un'attinente *naturale* ci conduce ancora all'*accidentale* posta dal lato medesimo, come sarebbe nella serie di *do* la successione *fa fa–diesis sol*. La direzione medesima di queste due attinenti simula un'affinità che non esiste fra loro, ma che tengono a comune verso la *tonale*.

5.° Un'attinente *comune*, prima d'arrivare alla tonale, passa talvolta per l'attinente *particolare*, in forza della loro identica direzione. Ciò accade per esempio nella successione *fa* la^b *sol* nella serie di *sol* sottoapparente nel *modo minore* di *do*.

6.° Partendo da una *tonale* si può pervenire all'*attinente* passando per la vicina *soprattinente*, il che si vede nella serie di *do* quando si succedono *do do–diesis re*.

7.° Avviene talora che s'incominci una melodia con una

soprattinente; ma deve bene percepirsi innanzi la serie ove occorre. Mendelssohn ce ne offre un esempio nell'*adagio* del 3° quartetto in *mi*^{b}, op. 44.

Quel *la–bequadro* è soprattinente accidentale del *si*^{b}.

8.° Anche un'*attinente* ci può condurre alla sua *soprattinente*, come quando nella serie di *do* si seguitassero *re do–diesis re do.*

9.° Allorchè dopo un'attinente *accidentale*, invece di cadere sulla tonale, s'indietreggia e si tocca l'attinente *naturale*, manca non solo l'affinità fra loro, ma eziandio l'identità di direzione; per la qual cosa l'attinente *accidentale* trovandosi senza risoluzione viene percepita come *supplente*. Il che s'incontra nella Cavatina di Brognì della *Juive* di Halevy, in un passo strumentale armonizzato dall'accordo di *fa*, come qua sotto riportiamo.

Quel *si bequadro,* sottoestrema accidentale, non ha affinità per il *si*^{b} sottoestrema naturale: e rimanendo senza risoluzione fa ufficio di *supplente.*

10.° Quando una *soprattinente accidentale* cade sulla tonale immediata, ma non sua relativa, si converte in supplente, come nella Romanza dell'atto secondo dei *Puritani* di Bellini.

Ivi il *la bequadro,* che si trova sull'armonia di *fa* 3ª *minore*, è *supplente* del *si*^{b} sopramedia.

11.° Nella *successione melodica centrale* non sempre le note si seguono coll'intervallo di uno o di mezzo tono; ed avviene non raramente che l'intervallo sia maggiore senza che perciò la successione divenga *eccentrica*. Ciò accade alcune volte ove intervenga una supplente. La quale vuol essere risguardata non per la nota che è materialmente, ma per quella cui supplisce. L'*attinente* che passa alla sua *coattinente* opposta, rappresentando come supplente la sua tonale, non salta che in apparenza, e, per rispetto alla percezione, procede per grado. Meyerbeer, nel duetto dell'atto terzo degli *Ugonotti*, adoprò le *coattinenti* in siffatto modo nel seguente passo che fanno le viole ed i violoncelli:

In tale esempio il *sol* ed il *mi* sono *coattinenti* relative alla tonale *fa;* ma il *mi* passando al *sol* supplisce al *fa*. Bellini, con molta grazia, pervenuto alla coattinente, in cambio di risolvere subito, torna di nuovo all'attinente, onde s'era mosso, e quindi risolve. Ecco un esempio tratto dal finale 1° della *Sonnambula*.

Nel passaggio da una coattinente all'altra la percezione alcune volte non distingue una supplente, ma in vece un accordo, tra le note successive.

12.° Si verifica altresì un salto, ma che non ci spinge fuori del centro, quando dopo una *tonale* si tocchi la *soprattinente*. Se nella serie del *do* si succedano *sol si la sol*, il *sol* essendo *estrema* salta al *si* che è soprattinente del *la* sopraestrema. Anche in questo caso, come nel secondo, il legame d'affinità vien percepito dopo la risoluzione; ed il *si* non succede al *sol* per affinità che sia fra loro, ma per

quell'affinità che si ristabilisce poichè il *si* abbia fatto la risoluzione sulla nota *la* attinente del *sol*.

13.° La *soprattinente naturale superiore* cadendo sulla *tonale* si converte in *supplente:* il che è chiaro nell'esempio che qua appresso adduciamo, tolto dal terzo notturno, op. 15, di Chopin:

Quel *si*^{b} è soprattinente del *la* sopraestrema, cui supplisce, e quindi salta sul *sol* estrema.

14.° Si giunge ancora, senza invadere un centro diverso, da una *supplente* ad una *soprattinente*, come quando sull'accordo di *do maggiore* viene eseguito il passo indicato qui sotto:

Il *fa–diesis* è *supplente,* ed il *si* è *soprattinente* della sopraestrema: sicchè non si oltrepassano i termini che si riferiscono allo stesso centro. E parimente in quest'esempio come in quello del caso 12.°, il *si* non succede per affinità che abbia colla nota antecedente, ma per quella che viene percepita dopo la risoluzione. Laonde il *fa–diesis* rappresentando il *sol,* ed il *si* resolvendo nel *la* si ottiene in sostanza la successione *sol la*. Quindi possiamo concludere che la *successione melodica centrale* riducesi in ultima analisi a quella fra l'*attinente* e la rispettiva *tonale*.

15.° Si possono anco succedere due *supplenti* relative alla stessa tonale, come nell'esempio 99° della mia *Introduzione ad un nuovo sistema d'Armonia*.

Noi non abbiamo preteso riferire tutti i singoli casi di

successione melodica centrale; ma siamo persuasi che quelli esaminati siano sufficienti ad illuminare la mente del lettore su questa materia. Resta adesso che si consideri la *successione melodica eccentrica.*

Allorquando una delle note che compongono la melodia oltrepassa quella sfera d'attrazione che muove dalla tonale come da un centro, e si estende fino alle sue più lontane soprattinenti, ha luogo la *successione melodica eccentrica.* Questa seconda specie di successione avviene in virtù della percezione, che, siccome abbiamo osservato da principio, richiama nella nostra fantasia le tre tonali onde si compone l'accordo perfetto, e quindi rende possibile l'apparizione improvvisa delle tonali, e delle respettive loro attinenti, e soprattinenti. Se nella serie di *do*, dopo il *do* base, si salta al *fa* sopramedia, non è perchè il *fa* abbia relazione immediata col *do*, ma perchè il *do* ha relazione col *mi*, il quale, tuttochè sottinteso, permette l'apparizione della sua attinente *fa*.

Il trapasso dalla successione *centrale* a quella *eccentrica* è operato dall'*attinente comune*. La quale, come può ritornare alla tonale onde mosse, così può risolvere anche nell'altra tonale cui parimente appartiene. Nella scala diatonica si procede da una tonale all'altra mediante le attinenti comuni.

Registreremo qui appresso i principali casi di successione *eccentrica,* acciocchè lo studioso se ne formi un concetto esatto.

La successione *eccentrica* può effettuarsi ed in una serie sola, ed in serie diverse. Incominceremo da quei casi che s'incontrano in una stessa serie; i quali, giova osservare, non di rado presentano alla percezione alcune note successive come accordi spezzati, o diremo piuttosto liquidi, efficaci come fossero simultanei.

1.° Da una tonale si passa gradevolmente all'altra. Tra

le vaghe melodie che poggiano sulla successione di tonali, rammenteremo la *mossa* di « Al suon dell'arpe angeliche » nel *Poliuto* del Donizzetti.

2.° Non solamente le tonali, ma eziandio le attinenti compariscono le prime all'improvviso; fra le quali vuol essere principalmente indicata la *sopramedia* allorquando faccia ufficio di *transitonale* nella serie del sottoapparente. Interviene alcune volte che la *transitonale* sia distante dalla nota precedente di un intervallo di grado, il perchè, prima del cangiamento di centro, simula la successione centrale. Rossini ha prodotto con siffatta successione un soave membretto di frase nella Romanza dell'*Otello:*

Il *do diesis* è attinente del *re*, ma non risolve sul *re*, il quale comparisce in altra ottava. Il *do bequadro* è sopramedia facente funzione di *transitonale*.

3.° Dopo una tonale può comparire l'attinente di altra tonale.

4.° Un'attinente ci conduce talvolta ad una tonale non sua relativa.

5.° Ad una supplente seguir può una tonale; s'intende bene, non quella supplita.

6.° Da una supplente si salta ancora ad un'attinente: come nell'esempio recato alla pag. 25, tratto dalla *Soirée musicale* di Rossini.

7.° Le attinenti che spettano alle varie tonali si possono altresì seguitare.

8.° Da una tonale si passa anche alla soprattinente in un centro diverso, come fece, con assai dolcezza, Meyerbeer nella *mossa* della preghiera della *Stella del Nord,* poggiata

sull'accordo di *sol* tonale vero arpeggiante nella prima battuta:

Il *si* è tonale, ed il *fa* è soprattinente della sopraestrema *mi*.

9.° Si perviene alla soprattinente muovendo ancora da un'attinente di centro diverso.

10.° Da una tonale si va ad una supplente: come nel sopra rammentato passo del Rossini.

11.° Si succedono altresì le supplenti fra loro: il che si osserva nell'esempio 99° della mia *Introduzione ad un nuovo sistema d'Armonia.*

Consideriamo adesso la successione *eccentrica* effettuata in serie differenti. La quale avviene in due maniere: quando cangia la nota, e quando perdura. Recheremo dapprima quei casi, ove la nota cambia nel cambiarsi della serie.

12.° Ad una tonale di una serie succede la tonale di altra serie. Il Rossini ne trasse un bell'effetto musicando la frase « Il padre ahimè mi malediva » nel terzetto del *Guglielmo Tell.*

13.° Alla tonale succede ancora un'attinente in altra serie.

14.° Accade anche all'opposto, che la tonale seguiti l'attinente, la quale rimanendo senza risoluzione fa ufficio di supplente.

15.° Lo stesso accade quando due attinenti sempre in serie diverse si succedono.

Quei casi che adesso qui sotto adduciamo si riferiscono ai suoni che continuano identici nella successiva serie; se non che cambiasi il carattere loro.

16.° Una tonale può mantenersi tale in altra serie; ma non appartenere però allo stesso centro: cioè la *base* può divenire *media;* la *media*, *estrema* ec.

17.° La tonale si converte altresì in attinente. Nascono da ciò alcune qualità di *prolungazioni*, o *ritardi*. Questi *ritardi* hanno molta vaghezza talune volte, come nel seguente passo del quartetto de'*Puritani:*

ove il *re* da tonale, prolungandosi, diviene sopramedia nella serie del sottoapparente.

18.° Un'attinente si cangia in supplente; come fanno manifesto i due *la* nella terza battuta del già citato esempio 99° della mia *Introduzione* ec.

19.° L'attinente può convertirsi in tonale, ed allora accadono varie qualità di *anticipazioni*.

20.° Una soprattinente mutasi in attinente, come è chiaro nel seguente passo del duetto fra i bassi nei *Puritani:*

Il *sol diesis* nella serie di *do* sottoapparente è soprattinente, e, passando in quella di *fa* tonale vero, diviene *sottomedia accidentale*.

21.° Una nota passando in altra serie pare che perduri alcune volte, ma in effetto si trasforma in forza dell'enearmonia. Se nell'accordo *do mi sol* pongasi il diesis al *sol*, e quindi il *bemolle* al *mi*, avverrà che il *sol diesis* sarà il più delle volte percepito come *la*♭.

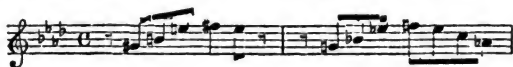
Si raccoglie da quanto dicemmo intorno alla *successione melodica*, così *eccentrica* come *centrale*, che una nota non acquista veramente la qualità melodica se non quando la percezione l'abbia collocata in una serie distinta. Laonde possiamo concludere che ogni nota, potendo appartenere, in differenti aspetti, a tutte le serie in qualunque tuono sieno, contiene in sè virtualmente tutte le serie stesse. Essa e

adunque come un *microcosmo* musicale, che però non riceve proprietà melodica se non quando, prendendo un posto nella serie, diviene propriamente un *ente melodico.*

La melodia è composta di *enti melodici,* onde nasce che una identica successione di note, allorquando sia armonizzata in più maniere, rappresentando enti melodici differenti, può fornire differenti melodie. Nella mia *Introduzione* ec. si osserva all'esempio quarto la frasetta: « Prendi l'anel ti dono » del *Bellini* presentata con due diverse armonizzazioni: l'una immaginata dal Compositore, l'altra capricciosa. Or bene, udita col secondo accompagnamento riesce irreconoscibile a quegli stessi che cotale cantilena abbiano più in pratica. Per vedere la ragione della differenza basta analizzare gli enti melodici che resultano per cagione delle armonie diverse. Nel tuono di *la*^{b} voluto dal *Bellini,* si succedono l'*estrema,* la *media* ec.; nel tuono di *si*^{b} *minore* apparisce prima la *transitonale,* poi l'*estrema* ec. Si analizzi, per contro, gli enti melodici di una cantilena qualunque, trasportata in tuoni differenti, e si vedrà che, sebbene le note cambino, gli enti melodici conservansi sempre gli stessi: onde si conosce perchè al variar delle note non vari eziandio la melodia. Questa proprietà che hanno i suoni identici di produrre talora differenti melodie, e i suoni differenti di produrne delle identiche, rende chiara la insussistenza dell'analogia quale si crede tra i suoni ed i colori, i quali nella disposizione loro, non costituiscono un *ente* qualsiasi, che rimanga identico anche mediante colori diversi.

Lo aver osservato che la successione melodica può trasformarsi mediante le armonie che l'accompagnano, ha fatto argomentare che la melodia fosse l'ancella dell'armonia, ed ha indotto parecchi musicisti a tormentare le melodie stesse accoppiandole, malgrado di loro, a quelle armonie, cui, per una certa loro indole natia, più mostrano di repu-

gnare: è ciò che operano i così detti *musicisti dell'avvenire*. La melodia *indipendente*, tuttochè suggerisca le armonie che le si convengono, può acconciarsi ad altre armonie alquanto diverse da quelle, e dettate dal buon gusto diretto dall'arte; se non che le due armonizzazioni non vogliono contraddirsi nei punti principali.

Si tenga bene in mente, che non è già ufficio dell'armonia quello di collegare i vari membri della melodia, ma anzi alla melodia s'appartiene di connettere fra loro le diverse parti che costituiscono i vari accordi che si succedano. Nella cavatina del 3° atto del *Fausto* di *Gounod*, ove s'incontrano varie frasi delicate e gentili, vi si trova pure il seguente passo, che senza il materiale sussidio dell'armonia ben pochi potrebbero intonare, e ad ogni modo esige uno sforzo spiacevole della percezione per afferrarlo:

Per dare un saggio del come i settarj della musica dell'*avvenire* comprendano le intime congiunture della melodia coll'armonia, recheremo la prima frase d'una specie di romanza nella seconda scena del terzo atto del *Tannhauser:*

Noi non reputeremo giammai progresso cotesto spregio della melodia *indipendente*, imperocchè gli spregiatori, ove anco il volessero, non sarebbero punto abili di creare quelle dolci melodie, che ci rapiscono tuttavia in *Rossini*, *Bellini*, *Donizetti*, *Beethoven*, *Weber* ec. Ora il dispregiare ciò che non è in facoltà nostra, rammenta troppo la favola della

volpe e l'uva. Che oggi, per diffetto d'ingegni melodici, o creatori, e ad un' ora per sete di novità, ci dobbiamo compiacere di vedere brillare almeno il buon gusto così nell'artificio delle armonie come nell'istrumentazione, lo consentiamo; ma che se ne inferisca, come alcuni fanno, che nell'armonia e nell'istrumentazione, anzichè nella melodia indipendente, sia riposta la perfezione della musica, neghiamo al tutto.

All'Italia, terra del bel canto, corre l'obbligo di fare risorgere la melodia, a cui gli oltremontani si brigano di togliere ogni credito; ma innanzi le conviene addestrarsi, non altrimenti che gli stranieri, nel maneggio di quelle armi che questi impugnano per combattere la melodia. Fa mestieri adunque che i musicisti italiani dieno opera ad apprendere i nuovi acquisti dell'armonia, ed il magistero dell'istrumentazione, e sopratutto acutamente indaghino la nuova fase che la percezione musicale oggi percorre.

VI.

FORMAZIONE DEGLI ACCORDI.

La percezione si esercita non solamente rispetto ad una successione di suoni, ma eziandio alla simultaneità loro, come fu dichiarato allorquando abbiamo trattato del principio della tonalità. Il quale vedemmo poggiare sulla doppia cadenza nei tre *modi*, onde risultarono nove accordi perfetti, tre de'quali vennero chiamati *veri*, e sei *apparenti*. Riesce aperto adunque che la percezione non può venir meno ogni

qualvolta più successioni melodiche ad uno stesso tempo colpiscano il nostro orecchio.

Lo aver voluto risguardare l'armonia indipendentemente dalla melodia, o, vogliam dire, essendo stata disconosciuta la natura della successione melodica, che è essenzialmente armonica, ha condotto gli Armonisti, da *Rameau* in poi, alla ricerca infruttuosa degli accordi *fondamentali*. I quali non esistono in fatto, imperocchè ogni combinazione di note è ciò che è, nè in alcun modo un accordo deve tenersi come originato per modificazione, o alterazione di un altro. Gli accordi nascono per l'incontro di note appartenenti a più successioni melodiche; ora, il distaccarli, come enti perfetti in sè, è un grave errore; e dall'altra parte tutte le note che s'incontrano vogliono considerarsi appartenenti essenzialmente all'armonia ed all'accordo, nè una nota deve escludersi solo perchè è di minor durata, o è situata all'acuto piuttosto che al grave, ovvero fa parte d'una cantilena che spicca sul rimanente dell'armonia. Laonde arbitrarie sono le distinzioni di note *estranee* all'armonia, come *note di passaggio, note melodiche, note alterate* ec. I nove accordi che stabiliscono il principio della tonalità, non vogliono considerarsi, nè meno essi, quali accordi fondamentali, avvegnachè non siano, di fronte a sè ed agli altri, che combinazioni capaci di un riposo più o meno perfetto.

Non sarà difficile lo intendere, che tutte le combinazioni di note riescir possono percettibili da quelle in fuori che accadono tra le *tonali* e le loro particolari *attinenti*. Imperocchè l'attinente, ove coesista collo stesso suono in cui dovrebbe fare la risoluzione, perde il suo carattere, e diviene un enigma, anzi una contraddizione rispetto alla percezione musicale. Non per tanto vi hanno delle eccezioni, che non distruggono per altro la regola. Queste eccezioni s'incontrano: quando l'attinente sia in ottava diversa, perchè allora

la tonale è uguale ma non identica; quando l'attinente sia *comune*, e abbia spazio libero per risolvere nell'altra tonale; finalmente allorchè l'attinente e la tonale vengano eseguiti da istrumenti diversi, nel qual caso l'attinente può sempre risolvere: ma di ciò non vuolsi abusare, in singolar modo quando gli strumenti fossero troppo affini, o simili. Rimane ferma adunque la regola che gli accordi percettibili risultano da combinazioni di suoni in centri diversi.

Gli accordi, risguardati in sè stessi, possono dividersi in *tonali* (composti di tonali), in *attinentali* (composti di attinenti e anche soprattinenti), ed in *misti* (di tonali, attinenti, e soprattinenti). Considerati gli acccordi rispetto alla serie, si debbono distinguere in due categorie: in quelli che rimangono dentro i limiti d'una serie, ed in quelli che l'oltrepassano. I primi chiameremo accordi *periferici*, i secondi accordi *ultraperiferici*.

§ 1.

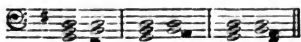
Accordi periferici.

La periferia della serie si estende dalla più lontana soprattinente della sottobase fino a quella della sopraestrema. Nella serie di *do* tonale vero, la sottobase è il *si*, e la sua soprattinente lontana il *la* basso; la sopraestrema è il *la* acuto, e la sua soprattinente il *si*: dunque la serie comincerebbe dal *la* grave e finirebbe alla 9ª superiore, cioè al *si* acuto. Se l'accordo porta la *transitonale*, la serie si prolunga fino alla soprattinente di questa.

Non è necessario che i centri si trovino fra loro nell'ordine il più vicino; intervengono altresì i rovesci, i quali non cangiano però la natura di *periferici* agli accordi, nonostante

che la serie apparisca più estesa in alcuni casi, come se i centri si disponessero così: *do, sol, mi*. I raddoppi in altre ottave non cangiano parimente la natura periferica degli accordi.

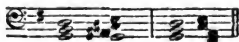
Le tonali, allorchè passano alle attinenti e soprattinenti loro, diciamo che vengono sostituite. Esamineremo adesso parecchie di queste sostituzioni.

Sostituendo la *base* si dà origine a varj accordi. Ne rechiamo i seguenti nella serie del tonale vero di *sol*:

Le note *nere* sono le attinenti, le *tonde* le tonali cui si riferiscono.

Volendo dare un nome a tali accordi si potrebbe denominarli: il primo, di *sottobase;* il secondo, di *soprabase;* il terzo, di *circobase*. Ma questa nomenclatura è troppo generica, perchè non si notano le combinazioni che nascono colle soprattinenti loro prossime e lontane. Una nomenclatura più esatta e determinata può farsi, ma è superfluo adesso occuparcene.

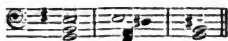
Riferiremo alcuni esempi di sostituzione della *media*.

Riputiamo inutile addurre ancora esempi della sostituzione dell'*estrema:* il lettore può farla da sè.

Possono sostituirsi più tonali ad un tempo: come nei due seguenti esempi:

Le tonali non si sostituiscono sempre tutte contemporaneamente: il perchè avvengono molte combinazioni, onde nascono molti accordi successivi.

Le successioni melodiche, le quali effettuandosi simultaneamente danno vita agli accordi, possono essere *centrali*, ed *eccentriche*, e non pertanto gli accordi stessi non perdere la qualità loro di periferici.

Vuolsi avvertire che gli accordi non perdurano di necessità nella stessa serie; e si comprende ciò, ove ci riduciamo alla memoria che le successioni melodiche, onde si originano, possono transitare da una serie all' altra. Comincia, per esempio, la seguente successione di accordi nella serie di *sol* tonale vero:

pervenuti all' ultimo accordo, possiamo trasferirlo nella serie di *mi minore*, cui parimente appartiene, e continuare così:

quindi far passare l' ultimo accordo nella serie di *do*, e procedere come appresso:

continuando in tal guisa all' infinito.

§ 2.

Accordi ultraperiferici.

Gli accordi che si estendono oltre la periferia d' una serie, senza dar luogo a raddoppi, si dicono *ultraperiferici*. Nei quali s' incontra la tonale colla propria attinente, e parimente l' attinente colla propria soprattinente, situati in periferia diversa. Molte combinazioni nascono, di cui alcune furono più

specialmente considerate dagli Armonisti, come sono: quella di settima maggiore, che è la *sottobase prossima* nella serie superiore coesistente colla *base* in quella inferiore; quella di nona, che si produce dalla *soprabase* nelle medesime condizioni ec.

Accade quasi sempre che la melodia trovasi in una periferia diversa da quella ove le altre note dell' accordo si combinano; ed allora dicesi aver luogo la melodia coll'accompagnamento. Questo accompagnamento si può considerare separatamente, e gli accordi onde si compone chiameremo *estramelodici*. In tal guisa eviteremo l' errore di considerare le note melodiche come *assolutamente* estranee all' armonia.

Le varie serie, che danno origine ad un accordo, non sono sempre necessariamente simili, cioè ripetizioni all'acuto e al grave della serie d' un tonale determinato; ma accade che talvolta le serie siano differenti. In tali casi però il *tuono*, ed il *modo* debbono rispettarsi; onde che soltanto le serie relative allo stesso *tuono* e *modo* possono intrecciarsi.

Troviamo nella sonata op. 81 di *Beethoven* un passo curioso, ove coesistono apertamente nello stesso tempo la serie del tonale *vero*, e quella dell' *apparente*, come qui appresso si vede:

Nei pedali si trova sovente questa opposizione tra una serie e l' altra.

Potrebbero simultaneamente esistere pure tutte le tre serie costituenti il *modo*. La difficoltà risiede nella maniera di disporre le parti acciocchè non generino confusione dinanzi alla percezione nostra.

Anche senza cambiamento di serie accadono aspri incontri, i quali vengono medicati dalla percezione, che bada alle successioni melodiche che s' incontrano, anzichè alle singole note. È per ciò che Mozart potè, nella fuga strumentale a quartetto, lasciare che s' abbattessero insieme, *fa, fa diesis,* e *sol,* come vedesi qua sotto:

Il Sabbatini, nella sua *Vera idea delle musicali numeriche segnature,* adopra contemporaneamente tutte le sette note della scala diatonica.

La melodia, che spicca tra le altre note che l'accompagnano, fa parte essenziale dell'armonia, e sarebbe assurdo il sostenere che ciò non fosse, solo perchè riesce difficile e complicato ufficio quello di calcolare tanti accordi quante sono le note che in un determinato spazio si fanno sentire. Specialmente laddove han luogo delle note tenute insieme alla melodia, questa viene da quelle arbitrariamente staccata.

La parte melodica ordinariamente è collocata all'acuto, perchè i suoni acuti sono per natura loro più mobili; o, per esprimerci più precisamente, meglio percettibili. Non pertanto anche verso il grave si adopera la successione melodica.

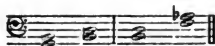
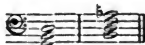
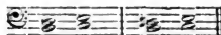
Quantunque gli accordi vogliono essere percepiti simultaneamente, pure non è necessario che in effetto contemporaneamente le varie note suonino. *Solidi* potranno chiamarsi gli accordi che si manifestano con suoni simultanei, *liquidi* quelli le di cui note si succedono.

Conosciuta la formazione degi accordi, resta a cono-

scersi le loro proprietà, le quali variano secondo le varie combinazioni delle note, la disposizione delle medesime, e le relazioni degli accordi fra loro.

VII.

COSTITUZIONE DEGLI ACCORDI.

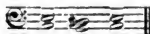
Per formarsi un'adeguata idea della costituizione degli accordi, non basta vederli nascere nella serie, ma occorre conoscere quale relazione tengono le varie note onde si compongono. Questa relazione è di due specie: di *affinità*, e di *distanza*. Quanto all'*affinità*, faremo alcune osservazioni, che dagli Armonisti vennero trascurate, non ostante che siano del maggior rilievo, come quelle che confermano sempre meglio la nostra teoria, ed il principio della tonalità su cui essa è poggiata. È importante l'osservare che la percezione esercitata sopra suoni successivi non sempre è capace di addizionarli o, come diremmo, di solidificarli in un accordo. Perchè alcune volte avviene quest'addizione, e perchè altre volte no? Ove si seguitino per esempio, i seguenti accordi:

la percezione gli riunisce come se suonassero,

cioè contemporaneamente; ma se la successione ha luogo invece fra gli accordi seguenti:

la percezione non opera addizione alcuna. Nè è a dire che

l'accordo sarebbe dissonante troppo per addizionarsi, imperocchè la percezione addiziona anco gli accordi che divengono dissonanti. Ma in quest'ultimo caso non havvi cenno alcuno di offesa al senso musicale, e i due accordi, che addizionati farebbero stonazione orribile, si succedono assai piacevolmente.

Il nostro principio della tonalità ci spiega questi curiosi fenomeni della percezione. Noi ponemmo due qualità di attrazione, l'una che vedemmo esercitarsi in modo successivo, come la *cadenzale* e l'*attinentale*, e l'altra che ha luogo fra i suoni nel tempo medesimo come quella che unisce le varie tonali in accordo. L'attrazione simultanea può conciliarsi colla successiva, come lo prova la distinzione degli accordi in solidi e liquidi; ma l'attrazione di carattere prettamente successivo, e perciò assolutamente melodico, repugna vivamente alla simultaneità; quindi è che la percezione, la quale si governa col principio della tonalità, non può operare in tal caso l'addizione. Troviamo la ragione in ciò del doppio modo come viene riguardata la combinazione della 4ª giusta. Quando le due note di tale combinazione, per esempio *sol do*, si seguitano, accade la cadenza o autentica o plagale, che riesce gradevolissima. Ma se suonano nello stesso tempo, la percezione è posta in imbarazzo, come dinanzi ad una contraddizione, per cui nasce un senso disgradevole, che indusse alcuni Armonisti a collocare la 4ª fra le dissonanze. Peraltro, allorquando si tolga l'incertezza alla percezione, e si presenti la 4ª come parte d'un accordo tonale, o di un suo rivolto, allora riesce gradevole, e fu posta fra le consonanze; come quando le si aggiunga la 5ª o la 3ª grave, o la 3ª acuta.

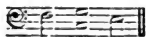
Le relazioni di affinità delle note si possono distinguere in tre grandi categorie: 1.ª in relazioni melodiche: 2.ª in armoniche 3.ª in meloarmoniche.

Le note che tengono relazioni di carattere esclusivamente melodico, repugnano dall'addizione. Per esempio, le successioni

non vengono mai addizionate. Ognuno comprende che cotale relazione corre soltanto fra le attinenti e le loro respettive tonali, o fra le attinenti e loro soprattinenti poste nella stessa periferia. Vuolsi però notare che la percezione, in una successione di più note, addiziona quelle note soltanto che si prestano a tale operazione, e lascia le altre. Per esempio nella successione

la percezione forma idealmente l'accordo tonale *do mi sol*. Non si creda per questo che le note eliminate sieno *note di passaggio* nel senso ammesso dagli Armonisti; perocchè sono note essenziali a stabilire la serie, senza cui non sarebbe possibile alla percezione di formare spontaneamente nella nostra fantasia l'accordo tonale appartenente alla serie stessa. La percezione può altresì combinare altre note della stessa successione, e collocarla pure, e trasportarla in differente serie; ma non sempre opera ciò spontaneamente, vogliamo dire senza il sussidio di alcuni altri suoni contemporanei.

Le relazioni *armoniche* avvengono fra le note che, non avendo fra loro relazione prettamente melodica, possono addizionarsi, e soddisfano la percezione con un sentimento di riposo più o meno perfetto. Gli armonisti a cotali combinazioni dettero il nome di consonanze. Il che accade cogli accordi tonali.

Le relazioni *meloarmoniche* si effettuano laddove nell'accordo s'introduca l'elemento melodico, cioè quando vi

si contengono note, che tendono verso altre, più o meno imperiosamente, con le quali peraltro non potrebbero sussistere nel tempo stesso, ondechè sono necessariamente melodiche. Per esempio:

Quel *fa* tende al *mi* con cui stonerebbe orribilmente ove ambedue si introducessero nell' accordo. Quindi avviene che le note di carattere melodico non possono combinarsi colle note verso cui tendono; per la qual cosa cercano esse di uscire dall'accordo per cederle loro il luogo: il che produce in noi un senso di ansietà, ed anche talora sì sgradevole che fece dare a coteste note e combinazioni il nome di *dissonanze*. Giova riflettere che il suono melodico di un accordo tende verso un altro suono, che si trova nella serie cui si riferisce l'accordo stesso; e ciò è nuova conferma della nostra legge, che *gli accordi non debbano mai considerarsi separati dalla serie*, chè altrimenti più non potrebbesi studiare le loro proprietà. Anche tutte le note di un accordo possono essere melodiche, o, come le chiameremo più avanti, *meloarmoniche*, non già le une rispetto alle altre, ma rispetto altresì a delle note fuori dell' accordo, e nella serie ove si è formato. Così nel tuono di *do*, l' accordo *si re fa la* è composto di tutte note che hanno carattere melodico, e tendono a risolvere sull'accordo *do mi sol*. Il detto accordo *si re fa la* per altro, nel tuono di *la minore* non ha che tre note melodiche; e nel tono di *fa* due solamente.

Questo cambiamento nelle affinità delle note componenti l'accordo, quantunque l'accordo stesso non varj minimamente, ci mostra la convenienza d'indagare un altro ordine di relazioni delle note stesse, ed invariabile, il quale meglio ci rappresenti l'intima costituzione d'un accordo; e lo troviamo negl'intervalli che corrono fra le note dell'accordo.

Prima di addentrarci nell'indagine degl'intervalli conviene persuadersi che la musica, come dal nostro sistema si deduce, è un'arte principalmente subbiettiva. Oltre la sfera della nostra percezione non esiste propriamente musica. I suoni che colpiscono il nostro udito non possono considerarsi come *musicali*, cioè appartenenti a quell'ordine che riposa sul principio di tonalità, se non quando siano penetrati nel giro della percezione, e vengano, per dir così, elaborati nell'animo nostro, secondo le leggi della tonalità stessa. Avvenuta questa elaborazione, i fenomeni musicali che ne derivano appartengono alla fisiologia, o meglio alla metafisica, laddove innanzi appartenevano alla fisica ed alla mattematica. Non si nega perciò, che nel mondo materiale i suoni non siano soggetti a delle leggi fisiche, le quali coincidano con quelle onde sono regolate nell'animo nostro, e che la materia non aiuti lo spirito, e non siavi quella meravigliosa rispondenza, che ammiriamo in tant'altri casi, fra il mondo materiale e lo spirituale; ma ciò non arguisce che la musica, propriamente detta, sia opera affatto fisica e mattematica.

Noi non ricercheremo adunque le qualità degli accordi nei calcoli delle scienze fisiche, ma solamente nel principio fecondissimo della tonalità. A questo effetto dovremo considerare gli accordi nelle serie in cui nascono. Separato l'accordo dalla serie, riesce, come dicemmo, al tutto incomprensibile, ed è gioco forza allora cadere in ipotesi e contraddizioni, ove si voglia trovare una qualche ragione della origine loro, e della loro esistenza.

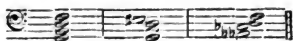
La serie, oltrechè ci fornisce tutte le possibili combinazioni, c'indica chiaramente le tendenze delle varie note che compongono l'accordo.

Le proprietà dell'accordo derivano e dalla sua costituzione, e dal luogo che occupano in una data serie: di ciò vuolsi ognora rammentare. Quanto alla costituzione, quello

che ora ricercheremo sono gli intervalli che corrono fra i suoni, e la loro disposizione, primachè l'identità de'suoni stessi. Quindi è che l'accordo *do mi sol,* costituito, quanto agl'intervalli, ugualmente che l'accordo *sol si re*, ed occupando lo stesso luogo nelle respettive serie del tonale vero, gode delle stesse proprietà di quest' ultimo. Il vantaggio reale che ricaveremo dal bene stabilire la natura degl' intervalli, sarà quello di scoprire nuove analogie nella costituzione degli accordi, e anche delle nuove differenze. Queste differenze si conosceranno trasportando lo stesso accordo, considerato ne'suoi intervalli, sui varj gradi della serie, per studiarne le proprietà nuove che si manifestano. Ma la dottrina delle scuole d'oggi circa gl'intervalli è inesatta assai, e fa incorrere lo studioso in errori e pregiudizi dei quali vuolsi liberarlo al più presto.

Gli intervalli, in virtù della nostra percezione, possono apparire nell'animo nostro, fino ad un certo punto ora maggiori ora minori, mentre che nulla all'esterno viene cambiato nelle condizioni loro. Per questa proprietà della percezione noi possiamo risguardare tutti gl'intervalli fra un semitono e l'altro come uguali, cioè come fossero ugualmente temperati, sebbene non lo siano in fatto; imperocchè la percezione di poi, governata dal principio della tonalità, pervenuti i suoni nell'animo, li fa apparire o più acuti o più gravi. I mattematici accettando il fatto del *temperamento,* non si sono accorti che davano il maggior crollo al loro sistema musicale basato sulle proporzioni numeriche. La verità è peraltro balenata nella mente di alcuni mattematici: e noi leggiamo in *Chladni* (Tratt. d'acust. § 25) che l'orecchio non distingue le piccolissime differenze dei rapporti esatti de'suoni, e tende a riferirli ai rapporti più semplici. Senza quest'illusione, egli dice, non esisterebbe la musica!! Ma, noi dimanderemo, in forza di quale facoltà l'orecchio può cambiare i rapporti

de' suoni? È ciò cui il *Chladni* non ha pensato, e nè anco gli altri fisici e mattematici, perchè non immaginarono l'esistenza di quella facoltà che noi denominammo ***percezione musicale***.

Il nostro differente modo di considerare gl' intervalli ci conduce ancora ad una differente numerazione, la quale si riferisce alla forma dell'accordo, forma convenzionale se vuolsi, ma che corrisponde meglio, nella pratica, che la numerazione adottata generalmente nelle scuole: noi la distingueremo col nome di *numerazione formale*. Il vantaggio principale di questa numerazione consiste nel porre in rilievo alcune analogie che corrono fra i varj accordi, quanto agli intervalli, e nel rendere possibile il trasporto di uno stesso accordo sui varj gradi delle serie diverse. Volendo numerare secondo le scuole i seguenti accordi:

si otterrebbero le seguenti tre cifrazioni: 1, 3, 5, 7; — 1, 3, 5, 6; — 1, 3, 4. 6. E non pertanto, in virtù della percezione, ci è lecito ridurli ad una forma identica senza ricorrere, come farebbero oggi gli Armonisti all'espediente delle transizioni enearmoniche. Queste transizioni oggi tanto adoperate sono in contraddizione aperta colla dottrina dell'invariabilità degl' intervalli, e quindi colla numerazione che da peso al nome delle note, ed esclude l'uguaglianza e variabilità de' semitoni. Colla numerazione ordinaria avvengono delle simiglianze false e strane assai: così per esempio l'intervallo fra il *fa diesis* e il *la*^{b} si chiama di 3ª diminuita: ma quello tra il *fa*^{b} ed il *la diesis* come si chiamerebbe? È una 3ª anche questa, ma più che superflua! E pure qual differenza fra queste due 3ᵉ! l'una contiene 2 semitoni, e l'altra 6!! Abbiamo così una 3ª più grande d'una 4ª! La numerazione ordinaria è anche inesatta perchè si riferisce al

basso, e quindi in ogni rivolto parrebbe nascere un nuovo ed essenziale differente accordo; senza che si mostra falsa, ove si consideri che se il basso fosse la vera norma dell'accordo, tutte le note dovrebbero ad esso solo riferirsi, e quindi l'accordo di 5ª e 6ª dovrebbe essere gradevole all'orecchio o consonante come suol dirsi, solo perchè la 5ª come la 6ª sono consonanti col basso.

La *numerazione formale*, applicata ai tre accordi recati sopra, calcolando i semitoni fra la nota inferiore e la sua superiore, darebbe la cifrazione 1, 4, 3, 3. I rivolti si operano facilmente, imperocchè è chiaro che l'ottava della nota grave deve essere quel numero che manca a formare il totale 13; si elimina quindi il primo numero, e si dà il numero 1 al secondo, il quale diviene il primo del nuovo accordo: eccone un prospetto:

$$1,\ 4,\ 3,\ 3,\ +\ 2 \qquad = 13$$
$$1,\ 3,\ 3,\ 2,\ +\ 4 \qquad = 13$$
$$1,\ 3,\ 2,\ 4,\ +\ 3 \qquad = 13$$
$$1,\ 2,\ 4,\ 3.$$

Dicemmo che uno dei vantaggi della numerazione formale è quello di poter trasportare l'accordo sui varj gradi delle diverse serie. È questo un gran vantaggio, perchè dà anche la chiave di tutte le risoluzioni possibili di un accordo senza cadere nella falsa dottrina delle *risoluzioni eccezionali*.

VIII.

MELOARMONIA.

Nell'arte musicale si distingue, come in ogni arte di espressione, la materia ed il suo significato. Ora è chiaro che in verun'arte più che nella musica si ricerchi la gradevolezza nella materia. Non per tanto, quasi a contrapposto di cotale bisogno, la sola musica parla di dissonanze, e le accarezza, e pare che le preferisca. Ma ciò è un' illusione di nome. Non esistono propriamente dissonanze; ma esiste un senso di ansietà più o meno efficace, ed aspro, prodotto per la combinazione di alcune note le quali, o tutte, o in parte vogliono essere sostituite da altre. Le pretese dissonanze sono adunque quelle note dell' accordo che, dotate di carattere melodico, repugnano vivamente al riposo: sicchè meglio che il nome di *dissonanza,* a quest' ordine di fatti si addice quello di *meloarmonia.* In tal guisa ci faremo giusto concetto della natura delle dissonanze, natura ignorata fin qui, tanto che pareva che nella musica si accogliessero degli elementi, diciamolo pure, antimusicali. Curiosa ragione se ne adduceva affermando che la dissonanza serviva a rendere più gradita la consonanza. Il che quanto sia assurdo e contrario all' estetica ogni mente per poco filosofica potrà intendere dopo le cose da noi dette su tal proposito. Il fatto oggimai dimostra al più piccolo osservatore che molte melodie riescono gradevoli per le dissonanze, sicchè in tali casi potrebbe affermarsi anco la sentenza contraria, cioè che *le consonanze servono a render gradevoli le dissonanze:* ma la verità è che le dissonanze e consonanze si giovano a vicenda come parti di un tutto. La nota che direbbesi *disso-*

nante volgarmente, noi possiamo chiamarla *meloarmonica*. Diciamo *meloarmonica* piuttosto che *melodica*, per distinguerla da quella che appartiene ad una successione che ha luogo senza essere accompagnata da verun suono contemporaneo.

S' incontrano delle successioni melodiche e nello stesso tempo armoniche, le quali non producono alcun senso di ansietà; il che interviene quando la successione melodica è un accordo liquido, e quando havvi successione di armonie semplici:

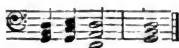
Per la qual cosa non trattandosi di *meloarmonia*, chiameremo siffatte successioni armonie melodiche.

Appartiene all' arte musicale di trovare il modo di rendere gradevole quanto si può la *meloarmonia*.

Per bene intendere la maniera di addolcire la meloarmonia dobbiamo avvertire che, ove nasca la spiacevolezza, questa non è tanto un effetto materiale di certi incontri di suoni, quanto della difficoltà che rispetto ad esse incontra la percezione.

L' educazione della percezione ha reso meno spiacevoli, e fin anche gradevoli alcune combinazioni che prima erano ricevute per asprissime, come la 5ª falsa; e, per contro, la combinazione della 4ª, tenuta per gradevole in ogni caso dagli antichi, oggi è alcune volte collocata fra le dissonanze. Oltre di ciò è noto che alcune dissonanze esigevano una volta rigorose preparazioni, che poi poterono adoprarsi senza; e siamo pervenuti oggi al punto di giovarci delle *supplenti*, le quali, come dissonanze le più forti, perchè senza preparazione nè risoluzione, dovrebbero riuscire intollerabili, e nondimeno sono talora parte gratissima della melodia. Per la qual cosa non è possibile assegnare regole fisse e stabili per l'im-

piego delle dissonanze, e ben poco dobbiamo sottoporci a quanto gli antichi trattati decretarono in questa materia.

Si potrebbe qui osservare che l'accordo *tonale apparente* contiene in realtà delle note meloarmoniche, imperocchè esso tende verso al tonale vero: non pertanto è dolcissimo ad udirsi; dunque non sempre la meloarmonia produce la dissonanza. Il che è vero; ma vuolsi distinguere la meloarmonia in *accidentale*, ed in *essenziale*. La piacevolezza della meloarmonia *accidentale* dipende dalla forma degli accordi, per cui possono eglino convertirsi in tonali veri. In fatti, ove si odano lungamente, la nostra percezione li sottraee all'influenza della serie cui appartengono, e finisce per considerarli come *tonali veri*. Per altro a prima giunta un leggerissimo senso di ansietà lo producono, e certamente ci offenderebbe alquanto se si concludesse un pezzo di musica con un accordo tonale *apparente*, che a causa dell'antecedente accordo, mostrasse forte tendenza verso il *vero*, come nell'esempio sottoposto:

La cadenza plagale può finire un pezzo perchè ha un carattere di riposo.

Noi non collocheremo pertanto i tonali apparenti fra i meloarmonici perocchè vogliamo considerare soltanto quella meloarmonia che è irreducibile in armonia, e che come innanzi dicemmo, è *essenziale*, non *accidentale:* per la qual cosa tra gli accordi meloarmonici non collocheremo anco tutti quelli che hanno la stessa forma dei tonali: per esempio nella serie di *do* gli accordi *re fa la, mi sol si* ec. Un accordo può divenire accidentalmente meloarmonico, come può cessare di esserlo in forza della percezione. Per esempio l'accordo *do la*♭ è armonico, ma se il *la*♭ si percepisse come *sol diesis* diviene meloarmonico accidentalmente. Ad

ogni modo cotali combinazioni non hanno mai quella asprezza come le dissonanze propriamente dette. Talora alcune combinazioni gradevoli separatamente, riunite riescono aspre, come l'unione di due 3ª maggiori, non ostante che la 5ª maggiore, considerata come 6ª minore sia consonante. L'asprezza proviene dal desiderio di riuscire all'accordo perfetto, che è composto di una 3ª maggiore e l'altra minore. La meloarmonia in una parola si riferisce a quelle combinazioni che *mai* possono convertirsi in prettamente armoniche.

In qual modo penetra in un accordo il puro elemento melodico? Vi penetra ogni qualvolta l'accordo non sia tonale vero, o apparente, o di forma simile a loro. Ogni combinazione adunque, la quale non sia riducibile a quella di 1ª, 3ª e 5ª, ossia all'accordo perfetto maggiore o minore, contiene necessariamente l'elemento melodico, cioè una o più note che vogliono essere sostituite da quelle che bastano a costituire l'accordo perfetto.

Le combinazioni le più gradevoli saranno quelle onde resulta l'accordo perfetto, cioè la 3ª, e la 5ª: quanto alla 8ª, è quasi una ripetizione. Secondo la numerazione *formale* gl'intervalli gradevoli saranno quelli che si segnano 1, 3; 1, 4; 1, 7; 1, 12. E poichè ci sono anco i rivolti degli accordi, si aggiunge la 4ª giusta, che si numera *formalmente* 1, 5, e le seste segnate 1, 8 e 1, 9. È chiaro adunque che in un'ottava gli intervalli non gradevoli sono: 1, 1; 1, 2; 1, 6; 1, 10; 1, 11. Secondo la usuale numerazione le così dette dissonanze, o la *meloarmonia essenziale*, si riduce alle combinazioni di 2ª, o di 5ª falsa, ed ai loro rivolti.

La combinazione di 2ª deve certamente riuscire ingrata alla percezione, imperocchè essa contiene di necessità la soprattinente colla sua attinente, o l'attinente colla sua tonale. Desiderasi adunque che l'attinente passi alla tonale, e si stabilisca l'intervallo di 3ª.

8

Quanto alla 4ª maggiore, o 5ª minore, che divide l'8ª in due parti quasi uguali, e che in forza della percezione possiamo dire uguali; se fosse consonante renderebbe impossibile la tonalità come l'abbiamo concepita, e l'economia della scala diatonica: infatti la scala, dopo il *do re mi*, perverrebbe al *fa diesis* come consonante: quindi dal *fa diesis* fino al *do*, ripetendosi la stessa distanza, si procederebbe per altri tre toni uguali. Il perchè la scala diatonica non avrebbe semitoni, ed in conseguenza i varj tuoni non differirebbero che per cambiamenti di note, e basterebbe la stessa scala per tutti i tuoni.

Rimane a considerare le varie combinazioni meloarmoniche, e le risoluzioni loro. Giova rammentare che le dissonanze non nascono per le relazioni loro col basso, ma per effetto di quelle note, le quali, sono incapaci in qualsiasi rivolto di disporsi in 3ª maggiore o minore o in 5ª o in 8ª. L'ingnoranza di tali principj ha gettato gli Armonisti in contraddizioni mostruose: come fra le tante sarebbe quella che riguarda le pretese dissonanze *immobili*, dopo che è stato detto che la dissonanza debba muoversi per risolvere. Come avviene che l'accordo *sol si re fa* può risolvere in *la do fa?* Si risponde: perchè la 7ª *fa* è immobile. E dietro qual principio rimane essa immobile? Nessuno lo sa, nè lo può sapere fintantochè non si conosca che il *fa* nel presente caso non è punto la dissonanza dell'accordo; non è, vogliamo dire, la nota meloarmonica, dove che sono meloarmoniche le altre note *sol si re*. Parimente gli Armonisti dicono che la dissonanza debba sempre scendere, ed intanto vi portano esempj in cui ella sale: vi raccomandano di risolverla per gradi congiunti, mentre vi mostrano altri esempj ove procede per salto: vi obbligano a preparare certe dissonanze, e di poi vi permettono di adoprarle senza preparazione quando le note si chiamano melodiche, come le *appoggiature* anche di mezza

battuta, quasi che dando loro il nome di appoggiature il suono cangiasse di natura: vi proibiscono finalmente di lasciare le dissonanze senza risoluzione, e noi vedemmo che nel caso delle *supplenti* la dissonanza non risolve punto materialmente, e non pertanto produce dei nuovi e vaghi effetti nella musica. Che resta adunque di tutta la dottrina degli Armonisti intorno alle dissonanze? Nulla di certo: un campo di dubbi e di contraddizioni che confondono la mente degli studiosi, i quali sono costretti ad abbandonarsi in balía dell'orecchio loro.

Quale è in un accordo la dissonanza? Basta conoscere in che grado della serie è posto l'accordo per scoprire tosto la dissonanza, o la nota meloarmonica. E dappoichè la stessa forma d'accordo si può trasportare su diversi gradi di una serie, ed altresì in diverse serie, perciò non sempre le stesse note sono le dissonanti. È manifesto che l'accordo *sol si re fa,* di cui toccammo sopra, nella serie di *do* ha il *sol* consonante e il *fa* dissonante, laddove nella serie di *fa* avviene l'opposto.

Senza distenderci ulteriormente in minuti particolari su tutte le combinazioni meloarmoniche, il fin qui detto ci sembra sufficente ad agevolare agli studiosi l'inoltrarsi maggiormente da sè stessi in questa importante materia.

IX.

DEI RIVOLTI.

La dottrina del rivolto degli accordi deriva dal principio di identità che si suppone tra i suoni collocati alla distanza

di una o più ottave fra loro. Questo principio è egli esatto? fu egli mai bene studiato? Ci è forza confessare che no. Se interroghiamo i Trattatisti circa la natura dell'ottava, ci rispondono alla leggiera, che è una equisonanza più acuta o più grave. Ma che significa ciò? Non s'accorgono essi della manifesta contraddizione, ed assurdità? In vero, chiedete loro in che differiscono i suoni, e vi risponderanno che, posto da banda l'intensità, la durata, ed il *metallo* che possono diversificare eziandio nell' unisono, i suoni non differiscono essenzialmente che per il numero delle vibrazioni, e quindi per il vario grado di acutezza. Ora, se l'8ª è necessariamente o più acuta o più grave, in che consiste l'identità, o l'equisonanza, come alcuni la chiamano? — Si aggiunge che i suoni si ripetono nell'ordine medesimo in ogni ottava. È questa una verità ma incompleta, perchè, cangiando il tuono, qualunque nota comincia nuova serie nello stesso ordine. Si potrà obbiettare che le ripetizioni della melodia all'ottava si fanno senza cangiamento di tuono. Ma qui ci troviamo in un circolo vizioso: si asserisce che le ripetizioni all'ottava sono nello stesso tuono perchè si possono fare contemporaneamente in più ottave, e poi si spiega questa contemporaneità mediante la supposizione dell'identità del tuono.

Si possono riunire fra loro quante 8ᵉ si vogliono senza alterare la gradevolezza della combinazione: il che non si verifica per le altre consonanze. Unite le due 5ᵉ *do sol*, e *sol re* e otterrete una dissonanza: unite *do mi*, e *mi sol–diesis*, due terze maggiori, e conseguirete il medesimo. Si raccoglie da ciò che non v'è paralellismo fra le 5ᵉ o le 3ᵉ, dappoichè altrimenti se ne potrebbero aggiungere quante se ne volesse. A conferma del paralellismo dell'8ª osserveremo che le ripetizioni melodiche o armoniche debbon farsi nella stessa direzione, cioè con moto retto. Il paralellismo dell'8ª si vuol riferire alle sue tendenze. Risiede in questo paralellismo

tutta l'analogia fra le 8ª: l'avere dato loro lo stesso nome, o gli stessi segni si deve ascrivere al desiderio di agevolare la memoria mediante l'analogia.

Il fenomeno dell'8ª pone ancora in chiaro la nostra distinzione fra la *sensazione* e la *percezione*, imperocchè dinanzi alla sensazione l'8ª è un suono anche più diverso della 5ª, della 3ª ec. in forza della sua acutezza o gravità, laddove rispetto alla percezione, che scorge il paralellismo nelle sue tendenze, diviene quasi identica ai suoi ononimi: per la qual cosa, anzichè un fatto di *equisonanza*, nella 8ª riscontriamo quello di *equitendenza*. Una curiosa esperienza ognuno può egualmente ripetere per persuadersi che l'analogia delle 8ª riposa sulla *equitendenza*. Nel saltare da un suono alla sua 8ª, cangiate accordo, e vi sparirà quella equisonanza che prima vi sembrava esistere nell' 8ª. Quando intonate il *do* grave fate udire l' accordo di *do mi sol*, ma appena passate al *do* acuto, cangiate l' accordo in *la*^{b} *do mi*^{b} *la*^{b}; ed in tal caso non vi sembrerà più di avere intonata un'ottava, il che avviene perchè i due *do* non hanno le stesse tendenze.

Posto che i due suoni formanti l' ottava sieno paralelli, ne nasce che gli altri suoni quanto più si discostano da essi tanto meno saranno paralelli, finchè nel mezzo, cioè giunti al *fa-diesis* o *sol*^{b}, li potremo immaginare convertiti in perpendicolare.

Il tuono di *do* grave è identico a quello del *do* acuto? Noi ci contenteremo di chiamarlo tuono paralello.

Dicemmo che le ripetizioni all' 8ª, per serbare l' analogia loro, debbono farsi per moto retto. Se ciò non fosse, cesserebbe il paralellismo. Nè si creda che l' obbligo del moto retto per serbare l' analogia dipenda dal mantenimento della stessa distanza relativa, imperocchè, ove la direzione sia conservata, non si altera il canto adoperando anco intervalli molto maggiori. In effetto canta quasi lo stesso *sol do* nei

limiti di un' ottava, quanto saltando dal *sol* all' ottava sopra il *do:* ma cambierebbe la melodia se invece che al *do* sopracuto, si passasse al *do* grave comechè più vicino.

L' alterazione che s' induce nel canto dandogli inversa direzione, mostra quanto sia assurda quella dottrina che vorrebbe considerare l' ottava, per l' effetto, quasi un unisono.

Non possiamo adesso trattenerci dall' ammirare la savia economia della natura, per cui, mediante la virtù dell' 8ª, uno dei grandi fini della musica è raggiunto: il fine di affratellare gli uomini, ed associarli nell' amore. Che avverrebbe se la madre col pargoletto, lo sposo colla sposa ec., non potessero mai unirsi nelle stesso canto? La musica andrebbe contro il suo divino intendimento.

Ciò che abbiamo detto intorno alla natura dell' 8ª, non fu certo quanto poteva dirsi. Ci contentiamo di avere aperto il campo, e rotto le porte del pregiudizio: gli studiosi potranno spingersi più innanzi da loro stessi. A noi basta di aver provato che le 8ᵉ non sono in sostanza equisonanti, e quindi i rivolti non sono propriamente diversi aspetti dello stesso accordo, onde la dottrina del *basso fondamentale* si trova rovinata nel suo principio. Quantunque per noi i rivolti non siano effettivamente vari aspetti d' un accordo, continueremo per analogia a chiamarli in tal guisa.

Per meglio conoscere le proprietà dei rivolti ci rimane adesso ad esaminare l' influenza della posizione sulle proprietà dei suoni. Ci limiteremo all' accordo tonale, considerando la *base*, la *media* e l' *estrema*.

La *base*, ed in generale ogni nota grave, è poco acconcia al movimento. Essa ferisce l' udito meno sottilmente, ma più ampiamente, per la qual cosa meglio si presta al ritmo, ed alla divisione del tempo. La melodia verso il grave è meno percettibile: e ad ogni modo non deve procedere troppo sollecita se non si voglia produrre confusione.

Anche gli intervalli riescono poco chiari al grave, ed i suoni vogliono esservi non troppo vicini: è perciò che le 3e e gli accordi serrati verso il grave divengono confusi.

La *media* gode di una singolare proprietà che deriva dalla sua posizione rispetto alla *base* e all' *estrema*. Quando forma da una parte la 3a maggiore, dall'altra la fa minore: e siccome queste due qualità di 3e consuonano gradevolmente, se ne può invertire l'ordine. Acquista però la *media* un moto di oscillazione, che contrasta assai colla solidità della *base*. Codesta mutabilità è preziosissima come vedremo, nel campo delle modulazioni.

L'*estrema*, posta all'acuto, è il suono che ferisce più sottilmente l'udito. Essa è invariabile, ed è tenuta ferma dalla *base*, senza cui tenderebbe a cadenzare verso la 4a acuta. Si osservi che l'*estrema* non cadenza naturalmente verso la *base*, con cui sta in buon'armonia contemporanea: il che non avviene rispetto all'8a acuta della *base*, unita alla quale produce invece un senso disgustoso, finchè la percezione, mediante l'aggiunta di altri suoni, non elimini la tendenza cadenzale, come vedemmo altrove.

Rivolgendo l'accordo tonale *do mi sol* in *mi sol do*, osserviamo che al grave rimane la *media* per sua natura oscillante, nel mezzo troviamo l'*estrema*, che non è più tenuta ferma dalla *base*, ed all'estremità acuta s'incontra l'8a della *base*, che è altro suono *paralello* alla *base* stessa, ma che non conserva più le stesse proprietà verso le note inferiori; oltre di che per la sua acutezza perde quella solidità che aveva nell'accordo diretto la *base*, e diviene mobilissima. Sicchè in questo rivolto si uniscono le maggiori mobilità, laonde non ci dee recare meraviglia se lo vediamo salire e scendere per tutti i gradi cromatici della scala. Ma questa proprietà non è l'unica, e non cancella quelle che le provengono dalle affinità della serie. — Il rivolto *sol do mi* ci

presenta altre proprietà, perchè l'*estrema* posta al grave, per la sua inalterabilità, prende più agevolmente il luogo della *base*, ed allora obbliga le note superiori ad acconciarsi seco in 3ª e 5ª, formando l'accordo *sol si re*. Questa proprietà di promuovere la cadenza plagale rende assai utile talvolta l'accordo rivoltato in tal guisa. Ma non sempre presenta questo rivolto la suddetta proprietà: talvolta anzi vi repugna quando venga percepito, per l'influenza di accordi anteriori, come appartenente ad una serie ove altre affinità operano efficacemente: come se l'accordo *sol do mi* succedesse a quello di *sol si^b re fa*, nel qual caso tenderebbe a risolvere non in *sol si re* ma in *fa la do fa*.

Fra i rapporti più singolari debbonsi annoverare quelli della 7ª diminuita. Tutti i suoi rivolti, in virtù dell' enearmonia, sono simili e vengono numerati *formalmente* 1, 3, 3, 3: da ciò emergono quelle curiose proprietà che molti conoscono.

Nell' operare i rivolti è anche mestieri esaminare se l' accordo è racchiuso in una periferia, o ne abbracci necessariamente più d' una. Nel qual caso, come nell' accordo di 9ª, bisogna fuggire quel rivolto che potesse contenersi in una sola periferia: per esempio *do mi sol re*, non può rivolgersi in *do re mi sol*, ed ognuno intende il perchè.

Quale è la posizione normale d' un accordo? Questa posizione normale non si scorge che negli accordi tonali, ed è la percezione che ce l' insegna. Quanto agli altri accordi, sieno periferici, sieno ultraperiferici, non v' ha propriamente posizione normale. L' arte può peraltro insegnare le posizioni le più adattate a produrre alcuni effetti, anzichè certi altri. È chiaro per esempio, che un accordo, il quale, per la vicinanza delle note onde si compone, potrebbe generare confusione alla percezione, è meglio distenderlo in più d' una periferia: si comprende altresì che la parte più

melodica, e specialmente ascendente, sta meglio all' acuto che al grave. Accade ancora che un identico accordo, secondo le sue varie tendenze, non possa sempre rivoltarsi nella stessa guisa: per es. se l'accordo *do mi sol si*, porta la 7ª *si* tendente al *do* non potrà rivoltarsi in *si do mi sol;* laddove, se il *si* tende al *la* potrà benissimo rivoltarsi. I rivolti potranno sempre farsi allorquando abbraccino più periferie, e lascino spazio pel passaggio delle attinenti alle tonali. Ma intorno ad un più minuto esame delle proprietà de' rivolti deve occuparsi un *Trattato d'armonia:* al nostro proposito è sufficiente averne fatto cenno tanto che basti a schiudere ad altri la via di procedere più innanzi.

X.

SUCCESSIONI ARMONICHE.

La piacevolezza che il nostro orecchio ricerca nelle successioni melodiche, e nelle armoniche combinazioni, è desiderata eziandio nella successione di suoni aggregati.

Egli è chiaro che questa successione di armoniche combinazioni deve essere governata dalle leggi della tonalità, chè altrimenti si troverebbe sottratta al dominio della percezione nostra, e cesserebbe di appartenere propriamente alla musica.

Portando la nostra attenzione alle tre note che costituiscono l'accordo tonale vero, osserviamo che esse non mostrano alcuna tendenza fuori dell'accordo, ma non per-

tanto, combinate le une alle altre in varie guise, si succedono porgendo al nostro udito grata impressione. Come esempj di alcune di queste successioni rechiamo le seguenti: *do mi, mi sol: do mi*$^\flat$, *mi*$^\flat$ *sol: do sol, do mi: do sol, mi sol* ec.

Se poniamo mente invece agli accordi tonali apparenti, ove precedano il tonale vero, ci si presentano altre successioni come: *sol si re, sol do: sol si re, sol do mi: fa la do, sol do: fa la do, mi sol do* ec.

Noi non vediamo mai nei suddetti passaggi nè un moto paralello di 5^e, nè di 4^e, nè di 3^e maggiori.

Ma le successioni di due accordi non sono tanto limitate, ed ognuno lo intenderà facilmente, riducendo alla sua memoria ciò che altrove avertimmo, cioè che cotali successioni intervengono necessariamente nella medesima serie. Ora, in una serie medesima possono accadere ben molte altre combinazioni, le quali non serbano già la stessa gradevolezza. Imperocchè talvolta, per l'influenza di certe attinenti caratteristiche, gli accordi che succedono hanno siffattamente il carattere di movimento, che han bisogno tosto di altro accordo successivo per riposare se non al tutto, al meno transitoriamente. Ed in vero, quando dopo la 3^a maggiore *fa la* faccio sentire *sol si* altra 3^a maggiore, ne risulta un senso alquanto aspro, perchè *sol si* per l'influenza del *fa* sottobase lontana, nasce come frammento di un accordo tonale apparente. Di qui il divieto di adoperare due 3^e maggiori di seguito volendo rimanere nel tono medesimo. Peraltro quando non disturbino di necessità il carattere di riposo, queste 3^e maggiori si succedono piacevolmente, come se dopo *do mi* venga *si re–diesis*, e viceversa. Che questa successione non alteri il tuono, nè induca movimento di sorta, lo prova la sua effettuazione possibile nella serie del tonale vero.

Vi sono delle successioni le quali ora sono gradevoli,

ora meno, e ciò deriva dallo stato in cui trovasi in quel punto la percezione. Se io percepisco il tuono di *do*, odo volentieri succedersi le 3^e *do mi, re fa, mi sol;* ma se dopo *mi sol* passo alla 3^a *fa–diesis la* ne rimango all' istante offeso nel mio orecchio; e perchè? La successione *mi sol*, e *fa–diesis la* non è meno gradevole in tono di *re*, che quella di *re fa*, e *mi sol* in tono di *do*. Se per tanto ricevetti impressione penosa lo si deve alla mia percezione, la quale non era disposta ad esercitarsi nel tuono di *re*, così ad un tratto. Se per contro dopo le 3^e *do mi, re fa*, e *mi sol*, faccio sentire l'accordo *la do–diesis mi sol*, alla percezione non repugna più il tono di *re*, e vi è anzi preparata, onde gradito riesce poi il passaggio dal *mi sol* al *fa–diesis la*, che prima pareva tanto duro. Si arguisce da ciò sempre meglio la somma importanza dello studio della percezione, da cui solamente si possono trarre le regole più sicure dell'arte de'suoni.

Gli Armonisti per gran tempo tutta la sapienza de'compositori riposero nel fuggire le 5^e di seguito, ed evitare perfino il sospetto delle medesime. Il P. Sacchi, nel suo libro *Delle quinte successive*, ben conobbe che il dispiacere che esse inducono in noi dipende dall'ambiguità in cui ci lasciano, onde la ragione di tale avversione è metafisica. In tal guisa presentì la dottrina della percezione. In fatti la combinazione della 5^a nell'accordo tonale *vero* rappresenta l'immobilità perfetta, e negli *apparenti* un riposo per lo meno temporaneo. La quinta incomincia nella scala diatonica un periodo che ci conduce in altro tuono, come si conosce dai seguenti tetracordi *do re mi fa, sol la si do*. La loro combinazione sarebbe la coesistenza di due melodie in tuoni differenti, e perciò la distruzione della legge tonale. Ma la proibizione delle 5^e di seguito non deve essere assoluta, e là dove, per l'influenza di alcune note precedenti o concomitanti, le 5^e perdano al tutto il carattere di riposo, possono

benissimo succedersi. Ed anche i più ritrosi ne convennero. Il Sarti ci ha lasciato il seguente notabile esempio: [1]

Anche quando non vi siano note intermedie che obbligano al movimento, ma questo venga indotto dalla forza del ritmo, e del periodo, non dispiace punto il seguito di 5^e: e Rossini ce ne porge esempio nel coro *Già cade il dì* del *Guglielmo Tell.*

Si consideri bene che nella serie nulla havvi di contrario alla successione delle 5^e. Se è buon consiglio l'evitarla, si è appunto per l'influenza della forma stessa della 5^a,

[1] Questa scala mi venne comunicata dal M. I. M. Colson. Egli l'aveva copiata nel 1805. In un frammento dello *Stabat* del M. Luigi Barbieri trovo simile scala un poco modificata nella parte del tenore, nella quale la prima nota è di mezza battuta e l'altre due d'un quarto l'una. Il Barbieri l'ha accomodata sulle parole *Pro peccatis*. In cima al pezzo dice: *Scala condannata, ma che fa un buon effetto.*

la quale naturalmente possiede il carattere d'immobilità: e nell'udire una quinta dopo l'altra *ex abrupto* si percepisce un seguito di combinazioni collo stesso carattere di riposo, e pare manchi quel legame che è necessario fra gli accordi che si succedono. Nella successione delle 5ᵉ adunque il compositore deve molto studiare l'ufficio della percezione, e dietro questa regolarsi.

Le regole intorno alla successione delle 8ᵉ, dipendono dal fatto che l' 8ᵉ è scambiata agevolmente coll' unisono, onde l' armonia pare che difetti nelle parti che la compongono.

La successione degli accordi ci conduce ad esaminare la *prolungazione* nelle dissonanze. Alcuni Trattatisti hanno distinto gli accordi in naturali ed artificiali. I primi sarebbero quelli che si adoperano senza bisogno d' accordo anteriore, mentre gli ultimi vennero considerati come prodotti dall' artificio della prolungazione. Il che sembra inesatto, imperocchè la prolungazione è una accidentalità, che può anche sparire, e sparisce in alcuni casi, come quando la dissonanza stessa cade senza preparazione, e come suol dirsi melodicamente. Se le leggi che governano la melodia sono le stesse di quelle che governano l' armonia, è al tutto arbitraria la distinzione fra le dissonanze resultanti dalla prolungazione nel' armonia, e quelle medesime non preparate nella melodia.

Il meccanismo della prolungazione fu utile a conoscersi perchè rovinò la teoria che pretendeva ogni accordo prodursi mediante l'aggiunta di 3ᵉ o verso l'acuto o il grave; ma non bisogna esagerarne l'ufficio e la necessità, che il fatto non sancisce in verun modo. Quanto al nostro Sistema, che pone la successione di due accordi nella *stessa* serie, la *prolungazione* non è nulla più che una delle tante combinazioni che può presentare la successione medesima.

A questo punto si potrà muovere la seguente questio-

ne: le note della scala diatonica richieggono ciascuna un accordo particolare? Noi non lo pensiamo, perciocchè la scala non è che una melodia, nè la successione dalla tonica all'ottava è effetto necessario della tonalità, nè tanto meno è la causa della tonalità stessa; per la qual cosa può essere accompagnata in più modi come qualunque altra melodia. Portiamo quindi opinione che il *Fétis* come altri siasi ingannato assegnando dei caratteri speciali, e degli accordi rispondenti, a tutti i gradi della scala. Il che lo condusse a immaginare *sospeso* il sentimento della tonalità durante certe progressioni, solo perchè si acconciano ottimamente ad altri accordi diversi da quelli che erano destinati ai vari gradi della scala. Questa pretesa sospensione fu attribuita alla influenza, della simetria nelle progressioni; ma egli è evidente che nelle progressioni non può verificarsi la simetria senza uscir di tuono; e se la simetria apparisce essa non è che un'illusione prodotta in forza appunto del sentimento della tonalità.

XI.

DELLA DECEZIONE.

Mediante la percezione acquistiamo una specie di presentimento circa a quell'accordo che può succedere ad un altro; e ciò in forza della legge tonale cui soggiace la serie ove la percezione aspetta che si operi il passaggio. Allorchè cotesto presentimento trovisi ingannato, nasce in noi una *Decezione*.

Gli Armonisti, colle loro cadenze d'*inganno*, sembrano

avermi preceduto nella dottrina della decezione, se non che essi non conobbero punto quella facoltà senza cui la decezione non ha ragione d'essere, voglio dire la percezione.

Se non fosse possibile la decezione, non avverrebbe alcuna di quelle modulazioni con cui si trapassa da un tuono o da un modo all'altro. Imperocchè la percezione, esercitandosi secondo quelle tendenze che i suoni hanno acquistato in virtù della serie cui appartengono in un dato momento, non ha forza di variare le tendenze stesse.

Giova far comprendere che la decezione non distrugge nè contraddice la percezione. Ed in vero, dopo effettuata la decezione, la percezione ripiglia sempre immediatamente il suo impero. Quando perviene al nostro orecchio l'accordo *sol si re fa*, come appartenente al tuono di *do*, ci aspettiamo tosto dipoi, conforme alla percezione nostra, l'accordo tonale vero *do mi sol;* ma se in cambio ci si fa udire l'accordo *la*^{b} *do mi*^{b}, accade in noi una decezione. La quale tosto sparisce se ci fermiamo alquanto nel tuono di *la*^{b}.

Per comprendere meglio questo fatto è mestiero riflettere che la tendenza di un suono verso l'altro non è proprietà connaturata nel suono medesimo. Il quale può avere tendenze differenti secondo il vario luogo che occupa in serie diverse. Sicchè per attribuire ad un suono una data tendenza, occorre che la percezione lo collochi in una determinata serie. Anzi, per meglio intendere la cosa, diremo che i suoni *non hanno propriamente tendenza alcuna,* ma questa ci apparisce in essi perchè trasportiamo fuori di noi quello che realmente non trovasi che nel nostro spirito. In breve, il principio della tonalità è un principio *soggettivo,* che non ha nel mondo esterno realità veruna. Per comodità di linguaggio attribuiamo al suono quello che appartiene piuttosto al nostro modo di sentire.

Dicemmo altrove che la percezione è governata dalla

legge tonale, che si traduce in atto con un certo ordine nella disposizione de' suoni. La legge tonale non abbisogna per attuarsi di adoprare sempre i medesimi suoni; ciò che ricerca, è unicamente una relazione identica negli intervalli. Per la qual cosa col variare della materia, cioè de' suoni, si cangia il tuono, che importa una variazione nella tendenza de' suoni.

La decezione, in sostanza, proviene da un cambiamento imprevisto nelle tendenze de' suoni, i quali, passando ad altre serie, permutano insieme al luogo, il carattere loro, senza offendere la legge tonale. Ma tosto che ciò sia intervenuto, la percezione considera gli stessi suoni nella nuova serie, e dimentica le tendenze che mostravano innanzi, e che non potrebbero ristabilirsi senza incorrere in un'altra decezione.

Vuolsi por mente che la decezione non differisce dalla percezione che in un artificio con cui si prepara un altro indirizzo nella stessa percezione. La decezione è una percezione all' inverso, rispetto al tempo; imperocchè ciò che produce la decezione diviene dipoi oggetto della percezione, laddove ciò che dapprima era oggetto della percezione non potrebbe ripetersi dopo senza cagionare una nuova decezione

Essendo che la decezione si converte, dopo effettuata, in percezione, non può essa menomamente contradire la legge tonale; è quindi naturale che qualunque accordo, tuttochè venga accolto come una decezione, non perda giammai quelle proprietà che gli spettano nella serie ove si costituisce.

Argomento di molta importanza per l'Armonista ha da essere quello che riguarda i varj gradi della decezione. Questi gradi corrispondono a quelli che s' incontrano nella percezione stessa, e sono due: 1° quando la percezione suggerisce quasi imperiosamente la risoluzione: 2° quando codesta risoluzione non è che vagamente presentita nell'animo

nostro. Nel 1° caso, ove avvenga la decezione, difficilmente si ristabilisce la percezione; non così nel 2° caso. Appartiene all'Armonista ad insegnare le regole per giovarsi della decezione senza urtare di troppo la percezione. Eccone un esempio. Dopo l'accordo *sol si re fa*, percepito nel tono di *do*, può prodursi la decezione così passando all'accordo di *la*^{b} *do mi*^{b}, come a quello di *la do mi*. Peraltro, ove subito dopo la prima delle notate decezioni si attui la seconda, ne nasce un'asprissima impressione, la quale è dovuta all'influenza tuttora viva dell'accordo *la*^{b} *do mi*^{b} rispetto al *la do mi*. Ma se adopriamo in vece certi rivolti, l'asprezza diminuisce sensibilmente. Per esempio i rivolti *si re fa sol, do mi*^{b} *la*^{b}, e poi *si re fa sol, do mi la* ci appariscono due modulazioni, la prima sull'accordo di *do minore*, la seconda su quello di *do maggiore*, ne' quali accordi il *la*^{b} ed il *la naturale* si percepiscono come appoggiature. In questo passaggio dall'accordo *minore* al *maggiore* la decezione è tollerabilissima.

Volendo avanzare nello studio della modulazione è mestiero considerare l'influenza degli accordi gli uni verso gli altri, sia che si succedano immediatamente o no; onde avviene che la percezione, obbedendo alla legge tonale, colloca gli accordi, in virtù di queste successioni, in una determinata serie. Importa poi indagare gli effetti della decezione quando accade l'artificiale trapasso d'un accordo dalla serie in cui la percezione avealo posto, ad un'altra più o meno differente.

XII.

MODULAZIONI.

La modulazione, propriamente detta, o meglio direbbesi la transizione, è il trasporto di un accordo da una serie all'altra in tuoni o modi differenti: accordo succeduto da altri secondo il carattere della nuova serie.

I Trattatisti sul proposito delle modulazioni si mostrarono ben parchi di consigli, come se fosse materia che bruciasse loro nelle mani. Ed in vero le regole del purismo musicale, tutte levate di sana pianta dai tuoni del Cantofermo, escludono le dette transizioni. Le quali, in processo di tempo, in forza dell'uso, ebbero cittadinanza nei Trattati, ove portarono certe distinzioni di tuoni *relativi*, che sentono assai dell'arbitrario. Che sono i tuoni relativi? In che consiste la relazione loro? Forse nella comunanza della maggior parte dei loro suoni? ma questi suoni hanno peraltro ben diverse tendenze ne' tuoni differenti. Forse nella facilità di modulare tra questi così detti tuoni relativi? ma allora entriamo in un circolo vizioso: imperocchè si chiamano tuoni relativi quelli ove facilmente si transita, e poi si spiega la facilità del passaggio medesimo colla dottrina de'tuoni relativi!

Era tempo che il fatto della modulazione cadesse nel dominio della teoria armonica, e cessasse di essere trattato quasi da licenza.

È noto che in ogni tuono si possono imitare, cambiando i suoni, le melodie e le armonie; onde si raccoglie che vi è identità ne'diversi tuoni rispetto al supremo principio della tonalità. Ci rimane ad intendere come accada che siano co-

municate all'animo nostro identiche impressioni mediante suoni differenti. Il che, a noi sembra, sia da attribuirsi ad una certa indipendenza che corre tra la percezione e la sensazione, tantochè questa non s'immedesima con quella, ma vi si unisce temporariamente come la materia al conio onde prende la forma. La diversità de'tuoni come quella che risiede nella diversità dei suoni compresi nell'intervallo dell'ottava, riguarda propriamente la sensazione, anzichè la percezione. Onde il cambiamento di tuono dipende da un cambiamento nella sensazione, la quale si esercita sopra un'altra disposizione di suoni, che presentati alla percezione si assoggettano al principio immutabile della tonalità. Indebolire la impressione delle precedenti tendenze de' suoni; questo è il mezzo che si propone l'Armonista nelle transizioni: e cotale indebolimento si ottiene o colla durata, o con indurre perplessità nell'animo di chi ascolta, o con una maggiore intensità de' suoni che succedono.

Considerando che qualunque serie contiene tutti i gradi cromatici della scala, sia come tonali, o attinenti, o soprattinenti, chiaro emerge che qualsivoglia accordo può venir trasportato in ogni serie, e quindi può risolversi in qualunque tuono. Se ne deduce la falsità di quella dottrina degli Armonisti che vorrebbe imporre certe speciali risoluzioni ad alcuni accordi. Ma ci verrà qui obbiettato che se un accordo può risolvere in tutte le guise immaginabili, inutili sono le regole intorno alla modulazione.

Le regole giovano per porre un argine agli abusi della decezione, e ad agevolare l'opera della percezione: di modo che alcune modulazioni che ora riescono ingrate, possano, mediante accordi antecedenti, ed un'altra disposizione ne'suoni, tornare invece graditissime. Si concluderà da ciò che dicemmo, che non v'ha più diversità di tuoni? No sicuramente. Altra cosa è trapassare egualmente in tutti i tuoni, altro il

confonderli in uno. La distinzione de'tuoni è uno dei fondamenti del principio della tonalità.

Negli accordi vuolsi considerare non tanto la forma quanto la sostanza, per la qual cosa gran varietà accade nelle modulazioni. Un accordo che abbia la forma del tonale *vero,* può essere non solo *apparente,* ma anche *pseudo-tonale,* come sarebbe nella serie di *do* l'accordo di *re fa la,* o di *si re-diesis fa-diesis* ec. Non tutte le volte adunque che si passa ad un accordo perfetto, si giunge alla serie alla quale apparterrebbe o come tonale vero, o come apparente. Se dopo *do mi sol* faccio udire *la-diesis do-diesis fa-diesis,* posso trovarmi anco nella serie di *sol,* ove il secondo accordo è *pseudo-tonale.*

Il medesimo accordo non è sempre preceduto da un altro colla stessa gradevolezza, imperocchè non sempre è dotato di uguali tendenze. Che v' ha di più piacevole che la successione degli accordi *sol si re fa,* e *do mi?* E non di meno se prima si facesse udire molte volte la successione degli accordi *sol si re fa, e fa-diesis si re-diesis fa-diesis,* ove il *fa naturale* sta per il *mi-diesis,* disgradevole riuscirebbe il succedere dipoi al *sol si re fa,* l'accordo *do mi.* Gli Armonisti non pensarono anco per ombra a coteste proprietà degli accordi derivanti dall'influenza degli accordi precedenti, o diciamo più propriamente, dalla loro posizione nella serie.

Per agevolare la percezione giovano alcuni artifizi, uno dei quali consiste nel prolungare un accordo tanto che venga a obliarsi la influenza dell'accordo precedente, o anche prolungando una sola nota, onde che le altre note dell'accordo a poco a poco svaniscano dalla nostra memoria. Altro artifizio è quello de' rivolti, che hanno varie proprietà, delle quali lo studio appartiene specialmente al contrappunto.

Havvi un accordo, quello detto di 7ª diminuita, il quale, per la sua proprietà di essere simile in tutti i suoi rivolti si presta agevolmente a moltissime modulazioni.

Vuolsi avvertire che non sempre vi è reciprocità tra le serie. Per es. nella serie di *re*^{b} tonale vero si trova l'accordo *do mi sol* pseudo-tonale; ma nelle serie di *do* tonale vero non si trova ugualmente l'accordo di *re*^{b} *fa la*^{b}, e per trovarlo bisogna passare nella serie di *do* sottoapparente nel tuono di *fa minore*.

Le alterazioni enearmoniche agevolano il passaggio degli accordi da una in altra serie; per altro non bisogna abusarne quando debbano confondere la percezione.

Alcune volte anche eccellenti autori, o per erronee teorie, o per comodità degli esecutori, o per altre cause, adoprano un suono sotto un aspetto diverso da quello voluto dalla serie: per esempio un *do diesis* invece di *re*^{b} nella serie di *fa minore* ec.; ma in tal caso l'osservatore deve tosto indagare il vero carattere dello stesso suono per intendere la modulazione.

Sul modulare da un accordo maggiore ad uno minore e viceversa vogliono osservarsi alcune cose. Tal volta questo passaggio è sottinteso tra un accordo e l'altro: così passando da *do mi sol* a *do mi*^{b} *la*^{b}, è sottinteso in mezzo a loro l'accordo *do mi*^{b} *sol*.

Non bisogna peraltro dimenticare che in queste trasformazioni gli accordi non perdono mai il carattere che ricevono dalle serie ove si succedono effettivamente i due accordi: laonde nel passaggio da *do mi sol*, a *si mi sol-diesis*, quest'ultimo, per l'influenza del *do* sopraestrema prossima, si percepisce come un tonale *apparente*, che può trasformarsi, con mezzi acconci, in tonale *vero*.

È utile lo studiare tutti i passaggi tra gli accordi di forma tonale, siano *maggiori* o *minori* siano *veri*, *apparenti*,

o ***pseudo-tonali***, ed esaminare con attenzione in quante serie si possono produrre, e per conseguenza di quante proprietà siano dotati, e come possono acquistarle.

I Compositori da questo studio trarranno un tesoro di esperienze, imperocchè si troveranno abilitati a modulare in ogni guisa possibile colla maggior franchezza, e con sicurezza degli effetti: e comecchè certo l'orecchio gli aiuterà, pure, conoscendo le proprietà degli accordi e le loro tendenze, troveranno nell'arte un sussidio valido e che acquieterà il loro spirito non meno che il loro senso.

Vi sono degli accordi che tengono certe relazioni fra loro, le quali vogliono èssere più specialmente delle altre notate. Noi ci limiteremo a quella fra un accordo ***minore***, ed uno ***maggiore*** situato un grado sopra, disposti per altro in guisa da evitare le 5^e scoperte, come passando da *la do mi*, a *fa-diesis si re-diesis*. Fra questi due accordi s'incontra la maggiore attrazione dopo quella cadenzale. Giova avvertire però che l'accordo maggiore riesce tonale sotto-apparente. E dappoichè un accordo ***maggiore*** si può convertire in ***minore***, l'accordo successivo *fa-diesis si re-diesis*, convertendosi in *fa-diesis si re* perde la tendenza a cadenzare, cioè cessa di essere sotto–apparente, onde procede gradevolmente all'accordo *do-diesis mi-diesis*, e *sol-diesis*, e così all'infinito. Di altre simili relazioni taceremo, perchè il parlarne distesamente appartiene a un trattato completo d'armonia.

---

esa
sto
avv
sola
lare
di
per
vani
crit
che
verr
nuov
into
rie i
si es
dovr
nia,
di 5
note,
moni

CONCLUSIONE.

Questi nostri studj sull'armonia sono ben lungi dall'avere esaurito la vastissima materia: essi non ebbero certo questo scopo gigantesco. Noi non ci siamo proposti, come già avvertimmo, di scrivere un Trattato completo d'armonia, ma solamente di studiare i supremi principj che debbono regolare tutta la scienza armonica.

Potranno questi studj servire in qualche modo anche di presente all'insegnamento? Noi lo crediamo; non tanto per contenervisi tutte le regole necessarie per condurre i giovani studiosi, quanto perchè possono servire ai maestri come criterio per modificare le regole che già esistono.

Nulladimeno non sarà inutile accennare alcuni esercizj, che i maestri potranno consigliare ai loro discepoli, i quali verranno così vie meglio abilitati a comprendere questo mio nuovo sistema.

Importantissimo e primario esercizio vuol esser quello intorno alle serie. A questo effetto si debbono tradurre le 9 serie in tutti i tuoni. Acquistata una certa pratica nelle serie, si eserciterà l'allievo nelle successioni melodiche, le quali dovrà sapere con franchezza analizzare, e comporre.

Dopo di ciò, date alcune regole elementarj dell'eufonia, come circa al modo di evitare le successioni di 4ᵉ e di 5ᵉ, e di mitigare l'aspra impressione di alcuni incontri di note, verrà il discepolo ammaestrato nella successione armonica. Le prime successioni si faranno in una sola serie,

e per facilitarne l'operazione si prenderanno tre righi musicali, ognuno de'quali verrà destinato ad una tonale, come vedesi qua sotto:

In ogni rigo si farà una successione melodica centrale; e dalla combinazione di queste melodie nasceranno moltissime armoniche combinazioni. L' accordo tonale rappresentato ne' tre righi, potrà anco rivoltarsi, e portare la transitonale in un quarto rigo.

Dopo gli esercizj relativi alla successione melodica centrale si faranno quelli ove entra la successione melodica eccentrica.

Appreso poi il maneggio dell'armonia in una sola serie, tanto producendo gli accordi periferici quanto quelli ultraperiferici, si studierà il trapasso delle successioni melodiche, e per conseguenza anche di quelle armoniche, da una serie all'altra.

Questi esercizj non sono peraltro i soli necessarj per addomesticarsi coll'armonia; non per tanto, a nostro avviso, recheranno essi maggior frutto di tanti altri scolastici esercizj adoprati oggigiorno. Ad ogni modo io ne ho parlato soltanto per appagare in parte la curiosità del lettore; appartenendo naturalmente siffatto argomento ad altro lavoro che mi propongo di pubblicare.